

UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

## UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DI STUDI STORICI, GEOGRAFICI E DELL'ANTICHITÀ

CORSO DI DOTTORATO IN STUDI STORICI, GEOGRAFICI E ANTROPOLOGICI

INDIRIZZO: STUDI STORICI

XXX CICLO

ARCHITETTURE E LINGUAGGI DI STORIA

*Fascismo, storicità e cultura architettonica italiana tra le due guerre:*

*1919-1936*

COORDINATORE: Ch. ma Prof.ssa Maria Cristina La Rocca

SUPERVISORE: Ch. ma Prof.ssa Carlotta Sorba

DOTTORANDO: Giorgio Lucaroni



## **INDICE:**

### **INTRODUZIONE**

1. *La storicità come problema storiografico* p. 3
2. *Analizzare il fascismo italiano come «regime di storicità»* p. 10
3. *Storicità, fascismo e cultura architettonica* p. 17

### **PARTE PRIMA. GLI ESORDI**

1. *«Nave senza nocchiero in gran tempesta». Crisi, nostalgia, attesa* p. 26
2. *«Attingere, coraggiosamente attingere». Permanenza, continuità, patrimonio* p. 39
3. *«Una nuova epoca arcaica». Rottura e appartenenza* p. 56

### **PARTE SECONDA. BABELE**

1. *«Mirabilis ordo» e storicità in conflitto. Testimoniare la contemporaneità* p. 86
2. *«Marciare per non marciare». I vivi e i morti* p. 111
3. *Il trionfo di Dedalo. Stile e civiltà* p. 132

### **PARTE TERZA. SIC NOS NON NOBIS**

1. *La tirannia dei valori. Lineamenti di una cultura del dominio* p. 158
2. *«Navigare necesse». Totalità, perennità, universalità* p. 175
3. *«Sic nos non nobis». Destino, diritto, missione* p. 206

**EPILOGO** p. 248

**ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI** p. 253

**BIBLIOGRAFIA** p. 259





## INTRODUZIONE

### 1. *La storicità come problema storiografico*

La tradizione degli oppressi ci insegna che lo «stato di emergenza» in cui viviamo è la regola. Dobbiamo giungere a un concetto di storia che corrisponda a questo fatto. Avremo allora di fronte, come nostro compito, la creazione del *vero* stato di emergenza; e ciò migliorerà la nostra posizione nella lotta contro il fascismo. La sua fortuna consiste, non da ultimo, in ciò che i suoi avversari lo combattono in nome del progresso come di una legge storica. Lo stupore perché le cose che viviamo sono «ancora» possibili nel ventesimo secolo è tutt'altro che filosofico. Non è all'inizio di nessuna conoscenza, se non di quella che l'idea di storia da cui proviene non sta più in piedi.

W. BENJAMIN, *VIII Tesi di filosofia della storia*<sup>1</sup>

Introdurre un lavoro di ricerca che voglia essere, per quanto possibile, scientifico e storiografico comporta una serie di doveri e obblighi evidentemente inderogabili. In primo luogo, naturalmente, è necessario chiarire gli obiettivi dell'analisi e delimitare i confini della narrazione, centrarne i punti focali e indirizzare fin da subito il lettore lungo gli approcci interpretativi privilegiati. Secondariamente, e di conseguenza, è doveroso offrire un ragguaglio delle metodologie che verranno applicate nel corso del testo, delle fonti prese in considerazione e delle motivazioni che hanno condotto chi scrive a compiere determinate scelte: tanto ad includere, quindi, quanto ad escludere. Infine è importante far emergere le radici dell'opera, le ragioni che hanno portato l'autore a porsi mirate questioni e le opere su cui si è fondata, nel tempo, la sua riflessione. Riflessione che nel caso del presente lavoro vorrebbe discendere – senza alcuna pretenziosa linea di continuità ed evitando possibili anacronismi e improbabili similitudini – dalle osservazioni sollevate in tempi ormai lontani da Walter Benjamin nella celebre *VIII Tesi di filosofia della storia* e qui riprese in posizione di apertura. Osservazioni che, tra le altre cose, credo racchiudano forse più di tanti possibili rimandi recenti quale vorrebbe essere il fulcro vitale delle pagine che seguiranno ossia la necessità di ragionare sul fascismo e sulla Storia, o meglio sulla «idea di storia» che lo rappresenta e lo sostiene, adottando un diverso angolo di visuale, una prospettiva che sia, per usare le parole di

---

<sup>1</sup> W. Benjamin, *VIII Tesi di filosofia della storia*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 2011 [1962], p. 79.

Benjamin, priva di «stupore», sciolta da una storia «che non sta più in piedi». Ai motivi di tale scelta e alle modalità della sua attuazione è dedicata, allora, la presente *Introduzione*.

In quanto teatro di continue crisi, rivoluzioni, guerre, violenze e fratture di valore epocale, il Novecento ha vissuto un continuo ripensamento della contemporaneità, delle sue strutture fondanti e delle sue molteplici modalità di lettura. Per tali ragioni, sin dall'immediato secondo dopoguerra e arrivando ai giorni nostri, antropologi<sup>2</sup>, filosofi<sup>3</sup> e sociologi<sup>4</sup> hanno orientato le loro attenzioni verso interpretazioni e metodologie inedite volgendo il loro sguardo sulle possibilità di indagare il tempo e la storia nel loro formarsi ed evolversi, superando un approccio meramente evenemenziale al *continuum* storico e assumendo invece la Storia stessa come oggetto di studio, specchio di identità e narrazioni soggettive, certo, ma anche collettive e plurali. Al lento sfaldarsi di ideologie e utopie, alla rinnovata e diffusa sfiducia nei confronti di un progresso lineare e teleologico, all'emergere, infine, di nuove e complesse dinamiche globali, si è affiancato un rinnovato interesse per la Storia intesa non solo come teatro degli eventi e terreno neutrale che semplicemente *assiste* alle vicende dei vari attori sociali ma quale costruzione in divenire, mobile e per questo instabile, non di rado indefinita nei suoi contorni. Un interesse dapprima riservato alle scienze sociali e alle dottrine filosofiche e che solo in tempi più recenti ha finito per coinvolgere, pur con notevoli tentennamenti e differenze, anche il terreno storiografico.

A partire dagli anni Settanta, infatti, usi e abusi della storia, memorie, celebrazioni, persistenze e rimozioni collettive, sono divenute chiavi di lettura privilegiate dell'*età degli estremi* e dei processi di definizione identitaria e culturale succedutisi nel panorama globale e, più specificatamente,

---

<sup>2</sup> Rimandi classici a C. Lévi Strauss, *Razza e storia. Razza e cultura*, Einaudi, Torino 2002 [1967]; M. Sahlins, *Isole di storia. Società e miti nei mari del Sud*, Einaudi, Torino 1986; E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Einaudi, Torino 2002 [1977]; M. Augé, *Rovine e macerie*, Bollati Boringhieri, Torino 2004 e C. Lefort, *Le forme della storia. Saggi di antropologia politica*, Il Ponte, Milano 2012 [1978].

<sup>3</sup> Tra questi, senza entrare nello spazio della pura speculazione filosofica, si vedano almeno: H. Arendt, *Tra passato e futuro*, Vallecchi, Firenze 1970; P. Virilio, *Velocità e politica. Saggio di dromologia*, Multhipla, Milano 1981; K. Pomian, *L'ordine del tempo*, Einaudi, Torino 1992; P. Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, Raffaello Cortina, Milano 2003 e Id., *Ricordare, dimenticare, perdonare: l'enigma del passato*, il Mulino, Bologna 2004; M. De Certeau, *La scrittura della storia*, Jaca Book, Milano 2006 [1975]; M. Foucault, *Il sapere e la storia. Sull'archeologia delle scienze e altri scritti*, Ombre Corte, Verona 2007; G. Agamben, *Che cos'è il contemporaneo*, Nottetempo, Roma 2008. In campo italiano volumi impostati su un approccio critico alla costruzione storica del Novecento sono ad esempio: *Le frontiere del tempo*, a cura di R. Romano, il Saggiatore, Milano 1981; *La teoria della storiografia oggi*, a cura di P. Rossi, il Saggiatore, Milano 1983; P. Virno, *Il ricordo del presente. Saggio sul tempo storico*, Bollati Boringhieri, Torino 1999.

<sup>4</sup> M. Halbwachs, *La memoria collettiva*, Unicopli, Milano 1987 e Id., *I quadri sociali della memoria*, Ipermedium, Napoli 1997; E. Zerubavel, *Ritmi nascosti: orari e calendari nella vita sociale*, il Mulino, Bologna 1985 e Id., *Mappe del tempo: memoria collettiva e costruzione sociale del passato*, il Mulino, Bologna 2005; N. Elias, *Saggio sul tempo*, il Mulino, Bologna 1986. Più recentemente, oltre alla vasta e celebre gamma dei lavori di Zygmunt Bauman, si vedano anche A. Giddens, *Modernity and self-identity. Self and society in late modern age*, Polity Press, Cambridge 1991; U. Beck, *La società globale a rischio*, Asterios, Trieste 2001 [1992]; A. Appadurai, *Il futuro come fatto culturale. Saggi sulla condizione globale*, Raffaello Cortina, Milano 2014; H. Rosa, *Accelerazione e alienazione: per una teoria critica del tempo nella tarda modernità*, Einaudi, Torino 2015.

europeo<sup>5</sup>. Esperienze, narrazioni e rappresentazioni della storia sono tornate in auge tra gli storici come utili strumenti di comprensione e analisi del presente quale prodotto di una continua decostruzione e ricostruzione di passato e futuro, materia viva e solo forzatamente confinabile in categorie univoche. Gradualmente, anche la storiografia ha avvertito il bisogno di ripensare le proprie metodologie mettendo in discussione l'intangibilità della Storia e approcciando, invece, gli elementi seminali di cui essa stessa si compone. Dalle strutture e dalle idee si è passati, in particolar modo attraverso le riflessioni di Reinhart Koselleck<sup>6</sup>, ad analizzare i concetti e i linguaggi che sostengono e informano il *tempo storico* coniato nuovi modelli semantici e inedite letture interpretative. Modelli e letture – qui solo rapidamente sintetizzate – cui è da ricondursi l'affermazione e il parziale sistematizzarsi nel campo storiografico di quella che è venuta recentemente delineandosi come la nozione di *storicità*.

Sorta anch'essa negli ambienti delle scienze sociali e della filosofia come strumento per analizzare la Storia nelle sue diverse spazialità e temporalità, la nozione di storicità ha assunto negli ultimi anni una importante diffusione anche nei domini della storiografia europea, e *in primis* transalpina, traghettata dalla sempre maggior attenzione riservata all'opera di Koselleck e dalla grande e, probabilmente, inaspettata eco suscitata da un saggio tanto eclettico quanto affascinante pubblicato da François Hartog nel 2003 e intitolato *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*<sup>7</sup>. Sostenuto da una ampia e variegata letteratura nonché da una nobile tradizione

---

<sup>5</sup> Senza pretendere alcuna esaustività da un campo ancora oggi in continua evoluzione ed espansione cfr. *Les Lieux de mémoire*, sous la direction de P. Nora, 3 voll., Gallimard, Paris 1984-1993; J. Assman, *La memoria culturale*, Einaudi, Torino 1992; *L'uso pubblico della storia*, a cura di N. Gallerano, Franco Angeli, Milano 1995; R. Bodei, *Libro della memoria e della speranza*, il Mulino, Bologna 1995; A. Wiewiorka, *L'era del testimone*, Raffaello Cortina, Milano 1999; T. Todorov, *Gli abusi della memoria*, Ipermedium, Napoli 2001; A. Assman, *Ricordare: forme e mutamenti della memoria culturale*, il Mulino, Bologna 2002; E. Traverso, *Il passato: istruzioni per l'uso. Storia, memoria, politica*, Ombre Corte, Verona 2006; *Performing the past. Memory, history and identity in modern Europe*, edited by K. Tilmans, F. van Vree and J. Winter, Amsterdam University Press, Amsterdam 2010; *Celebrare la nazione*, a cura di M. Baioni, F. Conti e M. Ridolfi, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2012; *L'Europa e le sue memorie: politiche e culture del ricordo dopo il 1989*, a cura di F. Focardi e B. Groppo, Viella, Roma 2013; F. Benigno, *Parole nel tempo. Un lessico per pensare la storia*, Viella, Roma 2013.

<sup>6</sup> Mi riferisco, in particolare, alla semantica dei tempi storici e all'uso sempre più frequente delle categorie di *esperienza del passato* e *orizzonte d'aspettativa* teorizzate da R. Koselleck, *Futuro Passato. Per una semantica dei tempi storici*, CLUEB, Bologna 2007 [Marietti, 1986]. Su Koselleck si vedano i numerosi interventi di Luca Scuccimarra, *La Begriffsgeschichte e le sue radici intellettuali*, in «Storica», 10/1998, pp. 7-99; Id., *Temporalità ed esperienza storica. Note sulla Historik di Koselleck*, in «Storica», 38/2007, pp. 65-89; Id., *L'epoca delle ideologie. Su un tema della Begriffsgeschichte* in «Scienza & Politica: per una storia delle dottrine», 24/47, 2012, pp. 43-65; ma anche la *Presentazione* a R. Koselleck, *Il vocabolario della modernità: progresso, crisi, utopia e altre storie di concetti*, il Mulino, Bologna 2009, pp. VII-XVIII. Osservazioni utili anche in *Storia dei concetti e semantica storica*, a cura di N. Auciello e R. Racinaro, ESI, Napoli 1990; C. Dipper, *I Geschichtliche Grundbegriffe dalla storia dei concetti alla teoria delle epoche storiche*, in «Società e storia», 72/1996, pp. 385-401; M. Scattola, *Storia dei concetti e storia delle discipline politiche*, in «Storia della storiografia», 49/2006, pp. 95-124 e N. Olsen, *History in the Plural. An Introduction to the Work of Reinhart Koselleck*, Berghahn Books, New York-Oxford 2012. Un approccio filosofico-politico è invece quello offerto da S. Chignola, *Concetti e Storia (sul concetto di storia)*, in *Sui concetti giuridici e politici della costituzione dell'Europa*, a cura di S. Chignola e G. Duso, Franco Angeli, Milano 2005, pp. 195-223; S. Chignola e G. Duso, *Storia dei concetti e filosofia politica*, Franco Angeli, Milano 2008.

<sup>7</sup> F. Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Seuil, Paris 2003. Abbastanza tempestiva la traduzione italiana – cui farò riferimento nelle prossime note – curata dalla casa editrice Sellerio: F. Hartog, *Regimi di*

storiografica, quella d'oltralpe, abituata fin dalle prime esperienze novecentesche di matrice annalista a riflettere su problematiche di ordine metodologico ed epistemologico, il volume si proponeva di introdurre all'interno del dibattito sulla Storia recente e sulle sue possibili interpretazioni un ulteriore «strumento euristico» utile, citando le parole dell'autore, «a comprendere non il tempo, tutti i tempi o tutto del tempo, ma principalmente i suoi momenti di crisi»<sup>8</sup>, il regime di storicità:

Semplice strumento – scriveva Hartog – il regime di storicità non pretende di dire la storia del mondo passato, e meno ancora di quello a venire. Né cronosofia né discorso sulla storia, esso non serve nemmeno a denunciare il tempo presente, o a deplorarlo, ma nella migliore delle ipotesi a chiarirlo. Lo storico ha ora appreso a non rivendicare alcun punto di vista dominante. Ciò non lo obbliga affatto a vivere con la testa nella sabbia, o nei soli archivi e tappato nel *proprio* periodo. Non cerca più di riattivare una storia mossa da un tempo unico, regolato esso stesso dal solo *staccato* dell'evento, o al contrario, dalla lentezza della lunga o molto lunga durata [...] L'ipotesi del regime di storicità, formulata in base alla nostra contemporaneità, dovrebbe permettere il dispiegarsi di un processo d'interrogazione storica del nostro rapporto con il tempo. Storica nel senso che gioca su molti tempi, instaurando un va e vieni tra il presente e il passato, o meglio, i passati, eventualmente assai lontani, tanto nel tempo quanto nello spazio. Questo movimento è la sua sola specificità<sup>9</sup>.

Muovendo dal riconoscimento di un inedito regime di storicità presentista che parrebbe governare la contemporaneità, Hartog tentava di ricostruire attraverso tempi, spazi, personaggi e testi estremamente eterogenei – «interrogandoli tutti dal punto di vista delle forme dell'esperienza del tempo che li costituiscono o li abitano, a volte a loro insaputa»<sup>10</sup> –, quella che potrebbe definirsi come una storia intellettuale della cultura storica occidentale, spaziando dal mito di Ulisse al pensiero di Agostino, dai tempi della Rivoluzione francese e di Chateaubriand a quelli della memoria novecentesca e del patrimonio. A raccordare le varie sezioni del testo le «brecce», «i

---

*storicità. Presentismo e esperienze del tempo*, Sellerio, Palermo 2007, con una corposa *Introduzione* di Antonino Buttitta, antropologo – non a caso – e direttore per la casa editrice siciliana della collana *I Prismi*. Nonostante il precoce inserimento nell'ambiente culturale italiano, rimangono ben pochi sia gli interventi di Hartog su riviste e pubblicazioni di chiara impronta storiografica sia i riferimenti diretti alla sua opera: cfr. F. Hartog, *Ordres du temps, régimes d'historicité*, in «Storiografia», 7/2003, pp. 9-25 [ripreso dall'edizione originale francese Seuil, 2003] e Id., *Tempi del mondo, storia e storiografia*, in «Novecento. Per una storia del tempo presente», 13/2005, pp. 149-157; M. Carrattieri, *François Hartog e i "regimi di storicità"*, in «Bollettino di Storiografia», 2003-2004, pp. 39 e sgg. (allegato a «Storiografia», 8/2004); D. Di Bartolomeo, *Lo specchio infranto. «Regimi di storicità» e uso della storia secondo François Hartog*, in «Storica», 49/2011, pp. 63-94, e, infine, I. Porciani, *Ritratto di uno storico come guardiano del faro. A proposito di François Hartog*, in «Passato e presente», 93/2014, pp. 101-118. Tarda, invece, la traduzione inglese, cfr. F. Hartog, *Regimes of historicity. Presentism and Experiences of Time*, Columbia University Press, New York 2015.

<sup>8</sup> F. Hartog, *Regimi di storicità. Presentismo e esperienze del tempo*, cit., p. 57.

<sup>9</sup> *Ivi*, pp. 56-57.

<sup>10</sup> *Ivi*, pp. 58-59.

limiti, le soglie, i momenti d'inflessione o di rovesciamento, le discordanze», i passaggi che più hanno segnato gli scarti differenziali all'interno di una storia millenaria in continuo movimento.

Un «*itinerario*» – per riprendere le parole dell'antichista francese – «tra esperienze del tempo e storie che si sviluppano in un momento di crisi del tempo»<sup>11</sup> che più che offrire una lettura sistematica di azioni ed eventi cerca invece di presentare una metodologia, di sviscerare i possibili risvolti empirici di un'analisi che rifiuti la forzatura e l'omogeneizzazione delle varie esperienze storiche a vantaggio delle specificità e delle differenze. Sospinta da tali riflessioni e pur presentando, a parer di chi scrive, alcune contraddizioni e criticità<sup>12</sup>, l'opera di Hartog – e con essa la nozione di regime di storicità – ha riscosso in Francia e non solo un'immensa fortuna stimolando negli anni inedite prospettive di ricerca nel campo storiografico, dibattiti, studi<sup>13</sup> e conferenze<sup>14</sup> che hanno ampliato, forse anche in maniera ipertrofica, il raggio d'azione di tali strumenti interpretativi necessitando nel tempo di ulteriori chiarificazioni.

A tal fine, nel marzo del 2013, una delle più importanti riviste storiche francesi – «Vingtième Siècle» – pubblicava un corposo numero monografico curato da Quentin Deluermoz e Ludivine Bantigny dal titolo *Historicités du 20<sup>e</sup> siècle. Coexistence et concurrence des temps*<sup>15</sup>. A dieci anni di distanza da *Régimes d'historicité*, lo *Spécial* di «Vingtième Siècle» si proponeva di «faire le point sur la notion d'historicité, en la soumettant à des études de cas concrètes et documentées» e di «préciser les contours et les contenus, de rappeler la pertinence de cet outil et d'aider le chercheur à se positionner face à l'affirmation d'une «crise du temps» qui menacerait les assises de son activité»<sup>16</sup>. Attraverso tre ampie sezioni tematiche estremamente ramificate<sup>17</sup>, la rivista offriva al

---

<sup>11</sup> Per le ultime due citazioni ancora F. Hartog, *Regimi di storicità. Presentismo e esperienze del tempo*, cit., p. 59.

<sup>12</sup> Tra queste – con la piena consapevolezza di poter essere smentito ed evitando di affrontare nel testo un argomento che meriterebbe tutt'altro spazio –: la formulazione di una categoria concettuale come quella di *presentismo*, forse troppo *onnicomprendiva* e paradossalmente *in contrasto* con le stesse radici intellettuali della nozione di storicità; l'impostazione fondamentalmente gallocentrica della narrazione e delle scuole di pensiero adottate e, infine, il carattere essenzialmente *alto* e *qualitativo* delle figure presentate che avvicinano il testo più ad storia delle grandi idee che ad una vera e propria storia della cultura.

<sup>13</sup> Limitandosi ad alcuni esempi: C. Charle, *Discordance des temps. Une brève histoire de la modernité*, Armand Colin, Paris 2011; M. Gauchet, *L'avènement de la démocratie*, 2 voll., Gallimard, Paris 2007; *Historiographies, Concepts et débats*, sous la direction de C. Delacroix, F. Dosse, P. Garcia et N. Offenstadt, Gallimard, Paris 2009; M. Revault d'Allones Myriam, *La crise sans fin. Essai sur l'expérience moderne du temps*, Seuil, Paris 2012; G. Lenclud, *Traversées dans le temps*, in «Annales. Histoire, Sciences Sociales», 61/5, 2006, pp. 1053-1084; 'Regimes of Historicity' in *Southeastern and Northern Europe, 1890-1945. Discourse of Identity and Temporality*, edited by D. Mishkova, B. Trencsényi and M. Jalava, Palgrave-Macmillan, Basingstoke, New York 2014.

<sup>14</sup> Tra le più importanti e recenti segnali: *Breaking up Time. Settling the Borders between the Present, the Past and the Future*, Freiburg Institute for Advanced Studies, 7-9 aprile 2011; *Regimes of Temporality. Investigating the Plurality and Order of Times Across Histories, Cultures, Technologies, Materialities and Media*, University of Oslo, 5-7 giugno 2013; *Time and Culture/Temps et Culture*, «Annual Conference of the International Society for Cultural History (ISCH)», University of Bucharest, 7-11 settembre 2015.

<sup>15</sup> *Historicités du 20<sup>e</sup> siècle. Coexistence et concurrence des temps*, sous la direction de Q. Deluermoz e L. Bantigny, numero *Spécial* di «Vingtième siècle. Revue d'histoire: publiée trimestriellement avec le concours du centre national des lettres», 117/1, gennaio-marzo 2013. Per evitare superflue ripetizioni segnalo che i richiami ai vari saggi nelle note successive rimanderanno direttamente al numero *Spécial*.

<sup>16</sup> Q. Deluermoz, *Les formes incertaines du temps. Une histoire des historicités est-elle possible?*, p. 3.

lettore una prima organica chiarificazione e disamina della nozione di *historicit * ricostruendone le origini, ripercorrendone le evoluzioni e proponendo infine alcuni dei pi  recenti contributi storiografici nati sotto l’influsso di tali riflessioni. Contributi che toccano tempi e spazi eterogenei, momenti di crisi e transizioni decisive vissute dal Novecento non solo europeo – e in particolar modo francese – ma globale<sup>18</sup>, non solo politico-sociale<sup>19</sup> e intellettuale<sup>20</sup> ma anche economico<sup>21</sup>. Una molteplicit  di concorrenze e coesistenze storiche, riprendendo il titolo dello *Spécial*, di grande rilievo e innegabile validit  ma da cui emerge, al contempo, una possibile assenza: quella del fascismo italiano.

Se   vero, infatti, come ricorda Hartog, che la nozione di storicitt , e ancor pi  specificatamente di regime di storicitt , va applicata ai momenti di transizione radicale, ai passaggi critici e ai contesti che paiono mostrare una spiccata “eterogeneit ” interna, non vi   ragione, allora, che giustifichi l’esclusione da tale panoramica del fascismo italiano, movimento – come rilevava anni or sono George L. Mosse – strutturalmente «saprofago»<sup>22</sup> che vide convivere a lungo culture radicate nell’anteguerra, rivendicazioni di un Risorgimento incompiuto, posizioni tradizionaliste e rivoluzionarie, anime ruraliste e modernizzatrici, istanze razziste e imperialiste, in un eclettismo ambiguo e paradossale che ha costretto, e continua a costringere, gli studiosi a confrontarsi con una miriade di narrazioni, linguaggi e rappresentazioni difficilmente riconducibili all’interno di formule totalizzanti e onnicomprensive, espressioni molteplici e paradossali di una tensione storica sensibilmente evolutasi e mai definitivamente sistematizzata nel corso ventennio.

Obiettivo seminale di questa tesi, quindi,   presentare una inedita lettura di tale complessa ed eclettica tensione, riprendendo le tante riflessioni, qui solo brevemente sintetizzate, sorte negli ultimi anni attorno al tema della storicitt  – o, pi  generalmente, attorno al tema della costruzione

---

<sup>17</sup> Rispettivamente: *Entre traditions et acc l rations: les vacillements de la modernit ; Temps et contretemps de la pensée: représenter l’historicité; Contestations des temps dominants? Crises et discontinuités*; e a chiudere due interventi di Christophe Charle e François Hartog.

<sup>18</sup> P. Duara et L. Bantigny, *Histoire et concurrence des temps. Les cas de l’Asie orientale*, pp. 26-41.

<sup>19</sup> J. Chapoutot, *L’historicité nazie. Temps de la nature et abolition de l’histoire*, pp. 43-55; M. Ab l s, *Construction européenne, démocratie et historicité*, pp. 57-68; H. Rosa, *Mouvement historique et histoire suspendue. Le rapport du changement social et de l’expérience de l’histoire*, pp. 89-104; L. Bantigny, *Le temps politisé. Quelques enjeux politiques de la conscience historique en Mai-Juin 68*, pp. 215-229; N. Beaupré, *Le guerre comme expérience du temps et le temps comme expérience de guerre: hypothèses pour une histoire du rapport au temps des soldats français de la Grande Guerre*, pp. 166-181; N. Abravanel, *L’historicité en milieu sépharade ou le primat de la spatialité*, pp. 183-197; R. Branche, «*Au temps de France*»: *identités collectives et situation coloniale en Algérie*, pp. 199-213.

<sup>20</sup> M. L wy, *Temps messianique et historicité révolutionnaire chez Walter Benjamin*, pp. 106-118; T. Storme, *Maintenir l’histoire en mouvement: Carl Schmitt, penseur de l’historicit  moderne*, pp. 119-132; F. Dosse, *Le moment structuraliste ou Cl o en exil*, pp. 133-147.

<sup>21</sup> R. Boyer, *Les crises financières comme conflit de temporalit s*, pp. 69-88.

<sup>22</sup> George L. Mosse, *Verso una teoria generale del fascismo*, in *L’uomo e le masse nelle ideologie nazionaliste*, Laterza, Roma-Bari 1982, p. 172. Interpretazione precedentemente proposta – pur in differenti termini e ambiti di pensiero – anche da Georges Bataille in *La struttura psicologica del fascismo*, ora contenuto in *Scritti sul fascismo. 1933-1934. Contro Heidegger. La struttura psicologica del fascismo*, a cura di G. Bianco e S. Geroulanos, Mimesis, Milano 2010, pp. 67-95. Lettura ripresa anche da Claudio Fogu nelle pagine introduttive del suo *The Historic Imaginary. Politics of History in Fascist Italy*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 2003, *passim*.

del tempo storico novecentesco – e adattandole allo studio del fascismo italiano. Con ciò, naturalmente, il presente lavoro non vuole asserire che tali argomenti siano stati, come si vedrà nel prossimo capitolo, ignorati dalla immensa produzione storiografica nazionale e internazionale riguardante il ventennio mussoliniano, né che quest'ultima abbia agito nel tempo in maniera errata o fallace. Più semplicemente, invece, esso intende fornire un *diverso approccio critico* all'oggetto di studio, approccio che pur tendendo in considerazione quanto è stato detto e scritto su tali problematiche provi, per ragioni che saranno illustrate nelle prossime pagine, quantomeno parzialmente a distaccarsene.

## 2. Analizzare il fascismo italiano come «regime di storicità»

Di tutte le grandi ideologie del Novecento, l'ideologia fascista è la sola che nasca con il secolo.

Z. STERNHELL, *Nascita dell'ideologia fascista*<sup>23</sup>

Nel fascismo l'interpretazione della realtà si fonda, innanzitutto, sulle differenze tra passato, presente e futuro. [...] Se il pluralismo sembra diffondere, per solito, una tendenza ad attutire le scansioni e ad attenuare gli scarti, sino a scivolare nell'appiattimento del cosiddetto «contemporaneismo», dal punto di vista del senso del tempo il mondo ideologico di un sistema totalitario è segnato, come la sensibilità collettiva del Medioevo di Huizinga, dai forti contrasti e dalle forme marcate.

PIER G. ZUNINO, *Senso del tempo e senso della storia*<sup>24</sup>

Da anni lo studio del fascismo italiano ha ampliato notevolmente i propri orizzonti di riferimento e i campi di ricerca delle sue indagini. Dopo un prima stagione storiografica sorta nell'immediato dopoguerra e segnata tanto dai «dogmatismi» di matrice marxista quanto da analisi comprensibilmente legate ad una lettura politicizzata ed etica del fenomeno quale *parentesi* o debellata *malattia*<sup>25</sup> sciolta da una progressiva e lineare narrazione storica italiana, il fascismo è gradualmente tornato al centro del dibattito intellettuale sull'orma di importanti opere apparse fin dai primi anni Sessanta e di riflessioni che hanno sensibilmente riformato l'intero impianto storiografico su di esso costruito. I pionieristici lavori di Renzo De Felice sulla biografia mussoliniana e quelli di George L. Mosse sulle origini culturali del movimento nazionalsocialista in

---

<sup>23</sup> Z. Sternhell, *Nascita dell'ideologia fascista*, con M. Sznajder e M. Asheri, Baldini & Castoldi, Milano 1993 [1989], p. 9.

<sup>24</sup> Pier G. Zunino, *L'ideologia del fascismo. Miti, credenze e valori nella stabilizzazione del regime*, il Mulino, Bologna 2013 [1985], p. 63.

<sup>25</sup> Su parentesi e malattia, il riferimento è naturalmente a B. Croce, *Scritti e discorsi politici (1943-1947)*, 2 voll., Laterza, Bari 1963, *passim*, che così si esprime in diverse occasioni tra il novembre 1943 e il marzo 1947. Per una lettura della formulazione crociana il rimando obbligatorio è a R. De Felice, *Le interpretazioni del fascismo*, Laterza, Roma-Bari 2012 [Bari 1969], pp. 29 e sgg. e ancora Id., *Il fascismo. Le interpretazioni dei contemporanei e degli storici*, Laterza, Roma-Bari 2008 [1970], pp. 391 e sgg. Ancora prima di Croce, aveva già parlato di «malattia morale» e «deviazione» anche Thomas Mann in un celebre racconto dal titolo *Mario e il mago* del 1929, incentrato su una «tragica esperienza di viaggio» dello scrittore nell'Italia fascista: «Gli adulti, quando intervenivano, badavano più a sentenziare e a rivendicare principi che a conciliare; si udivano frasi sulla grandezza e sul prestigio d'Italia, frasi non serene e perturbatrici. Noi vedendo i nostri due piccoli tirarsi indietro sorpresi e perplessi, faticammo a fare loro comprendere, in una certa misura, codesto stato di cose: quella gente, spiegammo, stava attraversando una malattia, per così dire: non molto fastidiosa ma necessaria». T. Mann, *Mario e il mago*, in *Cane e padrone, Disordine e dolore precoce, Mario e il mago*, Mondadori, Milano 2011, p. 150.



Germania<sup>26</sup>, gli approcci filosofici, seppur differenti, di autori quali Augusto Del Noce<sup>27</sup> ed Ernst Nolte<sup>28</sup> e l'emergere di una problematica spesso trascurata – la possibile esistenza e consistenza di una *cultura fascista* – hanno contribuito nel corso di un decennio ad aprire prospettive di analisi e ricerche che lungo tutti gli anni Settanta, e arrivando ai giorni nostri, hanno radicalmente ripensato, tra mai sopite contestazioni e polemiche, gli assunti centrali di quei primissimi paradigmi interpretativi.

Superate le iniziali decifrazioni socio-economiche del movimento e le letture prettamente impositive del suo momentaneo – ma evidentemente non breve e circoscritto – successo, la storiografia ha progressivamente affrontato i vari aspetti di quella cultura tanto a lungo trascurata, certamente non definita e omogenea eppure viva ed eclettica; paradossale e contraddittoria ma non per questo priva di espliciti contenuti propri. *Miti, credenze e valori* – per riprendere il titolo dello studio di Pier Giorgio Zunino sopra citato –, idee e ideologie<sup>29</sup>, politiche culturali e contributi intellettuali<sup>30</sup>, simboli e rappresentazioni di quella che George L. Mosse ha racchiuso nella fortunata espressione di «nuova politica»<sup>31</sup> sono divenuti nel tempo inesauribili cantieri di ricerca, portando gli storici ad arricchire tanto la pura analisi delle strutture istituzionali dei fascismi tra le due guerre

---

<sup>26</sup> Tutti compresi all'interno degli anni '60 sono: R. De Felice, *Storia degli ebrei in Italia sotto il fascismo*, Einaudi, Torino 1961; Id., *Mussolini il rivoluzionario: 1883-1920*, Einaudi, Torino 1965, e Id., *Le interpretazioni del fascismo*, cit. Per quanto riguarda Mosse mi riferisco a George L. Mosse, *Le origini culturali del Terzo Reich*, il Saggiatore, Milano 2008 [ed. originale con il titolo *The crisis of German Ideology*, 1964]. Sempre racchiusi negli anni Sessanta sono, inoltre, E. Weber, *Varieties of Fascism. Doctrines of Revolution in the Twentieth Century*, Van Nostrand, New York 1964, e *The nature of Fascism*, edited by Joseph S. Woolf, Random House, New York 1968.

<sup>27</sup> Per la posizione di Del Noce si vedano su tutti: A. Del Noce, *L'epoca della secolarizzazione*, Giuffrè, Milano 1970, e Id., *Il suicidio della rivoluzione*, Aragno, Torino 2004.

<sup>28</sup> In particolare E. Nolte, *Il fascismo nella sua epoca. I tre volti del fascismo*, Sugarco, Milano 1993 [1963].

<sup>29</sup> Su tutti E. Gentile, *Le origini dell'ideologia fascista (1918-1925)*, il Mulino, Bologna 2011 [Laterza, 1975]. Opere dello stesso periodo – evitando di entrare nelle rispettive e singole validità – sono: Edward R. Tannenbaum, *L'esperienza fascista. Cultura e società in Italia dal 1922 al 1945*, Mursia, Milano 1974; Anthony J. Gregor, *L'ideologia del fascismo*, Edizioni del Borghese, Milano 1974 [1969]; Arno J. Mayer, *Dynamics of counterrevolution in Europe, 1870-1956. An analytic framework*, Harper & Row, New York 1971; *Fascism: a reader's guide. Analyses, interpretations, bibliography*, edited by W. Laqueur, University of California, Berkeley-Los Angeles 1976; ma anche il già citato: Z. Sternhell, *Nascita dell'ideologia fascista*, cit., e dello stesso autore, *Né destra né sinistra. L'ideologia fascista in Francia*, Baldini & Castoldi, Milano 1997 [1983].

<sup>30</sup> Per limitarsi ad alcuni esempi comparsi tra gli anni Settanta e i primi anni Novanta: L. Mangoni, *L'interventismo della cultura. Intellettuali e riviste del fascismo*, Laterza, Bari 1974, e Id., *Il Fascismo*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, vol. I. *Il letterato e le istituzioni*, Einaudi, Torino 1982, pp. 530-533; E. Garin, *Intellettuali italiani del XX secolo*, Editori Riuniti, Roma 1974; Philip V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, Laterza, Bari 1975; M. Ciliberto, *Intellettuali e fascismo: saggio su Delio Cantimori*, De Donato, Bari 1977; *Matrici culturali del Fascismo. Seminari promossi dal Consiglio regionale pugliese e dall'Ateneo barese nel trentennale della liberazione*, Università di Bari. Facoltà di Lettere e Filosofia, Bari 1977; M. Isnenghi, *Intellettuali militanti e intellettuali funzionari. Appunti sulla cultura fascista*, Einaudi, Torino 1979; G. Turi, *Il fascismo e il consenso degli intellettuali*, il Mulino, Bologna 1984; *Fascism and Culture*, edited by Jeffrey T. Schnapp and B. Spackman, numero monografico della «Stanford Italian Review», 8/1-2, 1990; *Cultura e fascismo. Letteratura, arti e spettacolo di un Ventennio*, a cura di M. Biondi e A. Borsotti, Ponte delle Grazie, Firenze 1990; R. Ben Ghat, *Fascism, Writing, and Memory: The Realist Aesthetic in Italy, 1930-1950*, in «The Journal of Modern History», 67/3, settembre 1995, pp. 627-665; A. Scotto di Luzio, *L'appropriazione imperfetta. Editori, biblioteche e libri per ragazzi durante il fascismo*, il Mulino, Bologna 1996; S. Luzzatto, *La cultura politica dell'Italia fascista*, in «Storica», 12/1998, pp. 57-80.

<sup>31</sup> Il riferimento è naturalmente a George L. Mosse, *La nazionalizzazione delle masse. Simbolismo politico e movimenti di massa in Germania (1815-1933)*, il Mulino, Bologna 2012 [1975], *passim*.

quanto la comprensione e giustificazione del sempre discusso consenso da cui furono effettivamente circondati. Mentre continuavano, quindi, a prosperare gli studi di matrice politica, rinvigoriti dalla sempre maggiore fortuna concessa al concetto di totalitarismo<sup>32</sup>, le tematiche di stampo culturale passarono lentamente ad occupare una posizione centrale nel panorama storiografico rinfocolando il dibattito sulla natura religiosa e sacrale dei vari movimenti<sup>33</sup>, affrontando l'estetica<sup>34</sup>, le retoriche e i linguaggi<sup>35</sup> di cui si fecero portatori e riconsiderando, infine, il reale spazio occupato da tali fenomeni all'interno della narrazione storica novecentesca.

Affrancate le formulazioni dell'immediato dopoguerra fondate su una lettura essenzialmente reazionaria, retrograda, regressiva della politica e della cultura fasciste, gli studiosi hanno cominciato ad indagare i fili intercorsi tra fascismo e "modernità" europea, provando a ricostruire le sue molteplici radici spaziali e temporali, le assonanze e dissonanze con il coevo pensiero politico, artistico, economico, sociale, le peculiarità del suo essere nel tempo. Tanto la storiografia italiana quanto quella internazionale hanno iniziato a focalizzare le loro opere sui rapporti delineatisi tra i diversi movimenti e l'incedere della contemporaneità, accettando l'esistenza di una particolare

---

<sup>32</sup> Senza entrare nel merito di un dibattito ampio e complesso com'è quello sul concetto di totalitarismo, rimando direttamente all'efficace sintesi recentemente offerta da E. Traverso, *Totalitarismo. Storia di un dibattito*, Ombre Corte, Verona 2015.

<sup>33</sup> M. Berezin, *Making the fascist self: the political culture of interwar Italy*, Cornell University Press, Ithaca-London 1997; ma, soprattutto, E. Gentile, *Il culto del littorio. La sacralizzazione politica nell'Italia fascista*, Laterza, Roma-Bari 2009 [1993], e successivamente Id., *Le religioni della politica. Fra democrazie e totalitarismi*, Laterza, Roma-Bari 2007. Aspetto, quest'ultimo, che ha riscosso negli anni un incredibile successo sancito, già nel 2000, dalla nascita di una rivista espressamente dedicata alla problematica delle religioni politiche: «Totalitarian Movements and Political Religion», dal 2011 pubblicata col titolo «Politics, Religion & Ideology».

<sup>34</sup> Limitandosi ad alcune opere in grado di offrire una prospettiva di carattere generale e rimandando per testi più specifici alle pagine successive: F. Tempesti, *Arte nell'Italia fascista*, Feltrinelli, Milano 1976; *Annitrenta. Arte e cultura in Italia*, Mazzotta, Milano 1982; L. Malvano, *Fascismo e politica dell'immagine*, Bollati Boringhieri, Torino 1988; *Italian Art in the Twentieth Century. Painting and Sculpture 1900-1988*, edited by E. Braun, Prestel Verlag, Munich-London 1989; I. Golomstock, *Arte totalitaria nell'URSS di Stalin, nella Germania di Hitler, nell'Italia di Mussolini e nella Cina di Mao*, Leonardo, Milano 1990; *Fascism, Aesthetics, and Culture*, edited by Richard J. Golsan, University Press of New England, London-Hanover 1992; *Fascism Aesthetics*, numero monografico del «South Central Review», 5/1988; *Art and Power: Europe under the Dictators, 1930-45*, edited by D. Ades, Thames and Hudson, London 1995; Jeffrey T. Schnapp, *18BL. Mussolini e l'opera d'arte di massa*, Garzanti, Milano 1996; *The Aesthetics of Fascism*, numero monografico del «Journal of Contemporary History», 31/2, aprile 1996; *Fascist Visions. Art and Ideology in France and Italy*, edited by M. Affron and M. Antliff, Princeton University Press, Princeton 1997; Marla S. Stone, *The Patron State. Culture & Politics in Fascist Italy*, Princeton University Press, Princeton 1998; A. Russo, *Il fascismo in mostra*, Editori Riuniti, Roma 1999; M. Cioli, *Il fascismo e la 'sua' arte. Dottrina e istituzioni tra futurismo e Novecento*, Olschki, Firenze 2011, e, infine, F. Benzi, *Arte in Italia tra le due guerre*, Bollati Boringhieri, Torino 2013.

<sup>35</sup> Cfr. *La lingua italiana e il fascismo*, a cura di E. Leso, Consorzio Provinciale pubblica lettura, Bologna 1977; G. Klein, *La politica linguistica del fascismo*, il Mulino, Bologna 1986; B. Spackman, *Fascist virilities. Rhetoric, Ideology, and Social Fantasy in Italy*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 1996; G. Fedel, *Il linguaggio politico nel Novecento: il caso di Benito Mussolini*, in *Saggi sul linguaggio e l'oratoria politica*, Giuffrè, Milano 1999, pp. 111-157; S. Falasca Zamponi, *Lo spettacolo del fascismo*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2003 [1997], e Id., *Of Storytellers and Master Narratives: Modernity, Memory, and History in Fascist Italy*, in *States of Memory: Continuities, Conflicts, and Transformations in National Retrospection*, edited by Jeffrey K. Olick, Duke University Press, Durham-London 2003, pp. 43-71; A. Simonini, *Il linguaggio di Mussolini*, Bompiani, Milano 2004 [1984]; E. Golino, *Parola di Duce. Il linguaggio totalitario del fascismo e del nazismo: come si manipola una nazione*, Rizzoli, Milano 2010, e *Credere, obbedire, combattere. Il regime linguistico nel Ventennio*, a cura di F. Foresti, Pendragon, Bologna 2003.

tensione fascista nei confronti del tempo storico e assumendo, infine, nuovi paradigmi interpretativi al fine di decostruirla e analizzarla nella sua innegabile complessità.

Scartata l'ipotesi di poter comprendere il fascismo quale semplice «*negatività storica*»<sup>36</sup> è stato allora necessario costruire modelli di lettura che fossero in grado di ragionare sul fenomeno quale declinazione stessa della Storia novecentesca, espressione interna e consustanziale ai processi di modernizzazione europea e alle sue manifestazioni. Per tali ragioni, a partire dalla fine degli anni Ottanta e giungendo ai dibattiti del tempo presente, lo studio dei fascismi, e nel caso specifico del ventennio mussoliniano, ha virato verso analisi che tenessero in considerazione gli aspetti moderni/modernisti della sua cultura e della sua politica nonché i richiami diretti alle più radicali esperienze avanguardiste di inizio Novecento<sup>37</sup>. Un approccio che negli anni si è diramato seguendo due strade non sempre convergenti, talvolta parallele eppure, a ben vedere, non prive di importanti punti di contatto.

Da una parte, infatti, determinate scuole storiografiche – su tutte quella italiana – hanno continuato a privilegiare interpretazioni mirate e conchiusive dei singoli movimenti tra le due guerre dissodando la cultura e l'ideologia fasciste nei loro aspetti distintivi, confrontandole con il concetto di *modernità* e dirigendo gran parte delle proprie attenzioni sui processi di sacralizzazione della politica e politicizzazione dell'estetica. Dall'altra, invece, a cavallo tra gli anni Ottanta e i primi anni Novanta, una consistente schiera di storici britannici e statunitensi ha strutturato un impianto analitico tendenzialmente *comparativo* dei fenomeni fascisti, fondato non tanto sul concetto di modernità quanto su quello – forse ancor più scivoloso e di ardua gestione<sup>38</sup> – di *modernism*. Un

---

<sup>36</sup> E. Gentile, *La modernità totalitaria*, Introduzione a *Le origini dell'ideologia fascista (1918-1925)*, cit., p. 8. Com'è noto, la lunga *Introduzione* venne redatta da Gentile – non a caso – nel 1996 in occasione della ristampa del volume per la casa editrice bolognese il Mulino. Più recentemente, e in virtù del consenso ricevuto dalla formulazione gentiliana, quest'ultima è divenuta il titolo di un volume curato dallo stesso Gentile: *Modernità totalitaria. Il fascismo italiano*, a cura di E. Gentile, Laterza, Roma-Bari 2008. Per un'analisi di lungo raggio del dibattito italiano sorto intorno a tali tematiche rimando invece ad A. De Bernardi, *Una dittatura moderna. Il fascismo come problema storico*, Mondadori, Milano 2001.

<sup>37</sup> Per una rapida ma coerente panoramica storiografica degli ultimi quindi anni rimando ad A. Tarquini, *Storia della cultura fascista*, il Mulino, Bologna 2011, pp. 40-47. Utile, infine, anche il riferimento alla vastissima bibliografia offerta da Richard J. B. Bosworth, *The Italian Dictatorship. Problems and Perspectives in the Interpretation of Mussolini and Fascism*, Arnold, London 1998.

<sup>38</sup> È evidentemente impossibile approcciare in poche pagine un tema complesso e ancora oggi fortemente dibattuto com'è quello della natura e dei confini del concetto di *modernism*, tanto pregnante da aver suggerito, fin dal 1994, la nascita di una rivista interamente dedicata a tali tematiche ossia «Modernism/Modernity», oggi pubblicata dalla John Hopkins University Press. Pur non volendo, quindi, affrontare approfonditamente la questione, è necessario almeno rilevare quanto tale dibattito continui ad essere percorso, a giudizio di chi scrive, da non poche ambiguità di fondo dovute ad un utilizzo fortemente *estensivo* del concetto su diversi ambiti – letteratura, arte, architettura e, infine, politica – tale da snaturarne il suo originario, o meglio, i suoi originari significati. Per una riflessione su tali problematiche si veda Susan S. Friedman, *Definitional Excursions: The Meanings of Modern/Modernity/Modernism*, in «Modernism/Modernity», 8/3, 2001, pp. 493-513; ma anche, più generalmente, *Modernism 1914-1939. Designing a New World*, edited by C. Wilk, V&A Publications, London 2006; D. Ayers, *Modernism. A Short Introduction*, Blackwell, Oxford 2004; J. Goldman, *Modernism. 1910-1945*, Palgrave Macmillan, London 2004.

impianto concettuale rimasto sostanzialmente ai margini del dibattito italiano<sup>39</sup> – spesso limitato a brevi e sporadici accenni critici – e che ha riscosso, invece, un enorme successo in Europa e oltreoceano in virtù delle tante ricerche condotte da storici dell'arte<sup>40</sup>, della letteratura, dell'architettura<sup>41</sup> e del vasto consenso riservato, sin dalle prime opere, alle teorie proposte da Roger Griffin.

Fin dal 1991, quando venne pubblicato *The nature of Fascism*<sup>42</sup> – divenuto in breve tempo una delle pietre miliari della storiografia culturale anglofona sui movimenti fascisti – Griffin si è proposto di superare i confini nazionali dei vari fenomeni fascisti europei, analizzandoli in una prospettiva transazionale e aprendo un lungo percorso di ricerca recentemente culminato in un imponente volume dal titolo *Modernism and fascism: the sense of a beginning under Mussolini and*

---

<sup>39</sup> Una prima ragione di tale marginalizzazione è evidentemente la consolidata tendenza storiografica italiana ad identificare con il concetto di modernismo quel movimento riformista interno alla chiesa cattolica conscio di doversi confrontare con la “modernità” europea e operante a cavallo tra la fine del XIX secolo e i primi decenni del XX. Facendo riferimento soltanto alla più recente produzione si vedano ad esempio: *Il modernismo in Europa*, a cura di M. Guasco, Morcelliana, Brescia 2007; *Il modernismo in Italia e in Germania*, a cura di M. Nicoletti e O. Weiss, «Annali dell'istituto storico italo germanico in Trento. Quaderni», 79, il Mulino, Bologna 2010; G. Vian, *Il modernismo. La Chiesa cattolica in conflitto con la modernità*, Carocci, Roma 2012. Secondariamente – e venendo al tema specifico – una seconda ragione è da ricercarsi nella innegabile preferenza italiana ad un approccio nazionale verso l'oggetto di studio *fascismo*, approccio chiaramente ridimensionato dalla prospettiva “modernista” più propensa a letture transazionali del fenomeno.

<sup>40</sup> Citando solo alcuni dei saggi e delle opere apparsi negli ultimi trent'anni: Walter L. Adamson, *Modernism and Fascism: the politics of culture in Italy, 1903-1922*, in «The American Historical Review», 95/2, 1990, pp. 359-390; Id., *The Language of Opposition in Early Twentieth-Century Italy: Rhetorical Continuities between Prewar Florentine Avant-Gardism and Mussolini's Fascism*, in «Journal of Modern History», 64/1992, pp. 22-51; Id., *Avant-garde Florence. From modernism to fascism*, Harvard University Press, Cambridge-London 1993; Id., *The Culture of Italian Fascism and the Fascist Crisis of Modernity. The Case of «Il Selvaggio»*, in «Journal of Contemporary History», 30/4, 1995, pp. 555-575; Id., *Avant-garde modernism and Italian Fascism: cultural politics in the era of Mussolini*, in «Journal of Modern Italian Studies», 6/2, 2001, pp. 230-248; A. Hewitt, *Fascist Modernism. Aesthetics, Politics, and the Avant-Garde. 1919-1945*, Stanford University Press, Stanford 1993; M. Antliff, *Fascism, Modernism, and Modernity*, in «The Art Bulletin», 84/1, 2002, pp. 148-169; E. Braun, *Mario Sironi: arte e politica in Italia sotto il fascismo*, Bollati Boringhieri, Torino 2003 [Originariamente *Mario Sironi and Italian Modernism. Art and politics under fascism*]; *Donatello among the Blackshirts. History and Modernity in the Visual Culture of Fascist Italy*, edited by C. Lazzaro and Roger J. Crum, Cornell University Press, Ithaca-London 2005; J. Champagne, *Aesthetic modernism and masculinity in fascist Italy*, Routledge, London-New York 2013.

<sup>41</sup> Su quest'ultimo ambito rimando per una ricognizione bibliografica e per un'analisi più approfondita al successivo capitolo.

<sup>42</sup> R. Griffin, *The Nature of Fascism*, Routledge, London-New York 1993 [Originariamente Pinter, 1991]. Di recente definito da David D. Roberts – che pur non ne condivide i risultati conclusivi – come: «the most important work on the overall problem of fascism in any language over the past generation». Cfr. David D. Roberts, *Myth, Style, Substance and the Totalitarian Dynamic in Fascist Italy*, in «Contemporary European History», 16/2007, p. 2. A ribadire la fortuna di Griffin nel contesto storiografico anglofono – da cui si potrebbero ricavare centinaia di simili affermazioni – si veda la recente pubblicazione di un volume ad esso interamente dedicato e comprendente i maggiori scritti pubblicati dallo storico britannico. Cfr. *A Fascist Century. Essays by Roger Griffin*, edited by Matthew Feldman, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2008. Per quanto riguarda l'Italia, l'opera di Griffin ha trovato spazio soprattutto tra i politologi. Si veda ad esempio: R. Griffin, *Il nucleo palinogenetico dell'ideologia del “fascismo generico”*, in *Che cos'è il fascismo? Interpretazioni e prospettive di ricerca*, a cura di A. Campi, Ideazione, Roma 2003, pp. 97-122; mentre è stata spesso ignorata o trascurata dagli storici. A puro titolo esemplificativo basti osservare che nel recente *Fascismo: itinerari storiografici da un secolo all'altro*, numero monografico di «Studi storici», LV, 1/2014, pubblicato con l'intento di tracciare un bilancio storiografico degli studi sul fascismo italiano vent'anni dopo *Il regime fascista: storia e storiografia*, a cura di A. Del Boca, M. Legnani e Mario G. Rossi, Laterza, Roma-Bari 1995, non esiste riferimento né a Griffin né ad alcuna sua opera.

Hitler<sup>43</sup>. Pur avendo ampliato e rielaborato diverse interpretazioni fondanti nei suoi primissimi lavori, Griffin è rimasto nel tempo essenzialmente coerente con alcune osservazioni storiografiche di ampio respiro – due nello specifico – ininterrottamente presenti nella totalità della sua trentennale produzione. La prima è la teorizzazione di un *generic fascism* idealtipico, prodotto culturale di quella crisi *fin de siècle* che tanto avrebbe segnato il primo Novecento, risposta rivoluzionaria e *modernista* alla decadenza della ragione occidentale europea e all'avvento dei processi di modernizzazione e secolarizzazione nell'Europa del primo dopoguerra. La seconda è l'idea che il fascismo giochi una battaglia contro la cultura liberale, democratica e socialista sul terreno di una riconquista temporale, sulla creazione di un nuovo ordine del tempo all'interno della modernità in declino. Una visione rigenerativa della Storia che Griffin, e tanti altri sulla sua scia, hanno definito *palingenetica*, la quale accumulerebbe tutti i movimenti fascisti sorti in Europa tra le due guerre, figli della temporalizzazione dell'utopia e costruttori di una nuova speranza rivoluzionaria in grado di guidare la società verso nuovi e più ampi orizzonti capaci di riporre ancora una volta nelle mani dell'uomo il proprio destino. Per usare la definizione proposta dallo stesso Griffin:

Fascism is a revolutionary species of political modernism originating in the early twentieth century whose mission is to combat the allegedly degenerative forces of contemporary history (decadence) by bringing about an alternative modernity and temporality (a 'new order' and a 'new era') based on the rebirth, or palingenesis, of the nation. [...] Fascism can thus be interpreted on one level as an intensely politicized form of the modernist revolt against decadence. Its modernist dynamics in the inter-war period are manifested in the importance it attached to culture as a site of total social regeneration, its emphasis on artistic creativity as the source of vision and higher values, its adherence to the logic of 'creative destruction' (which in extreme instances could foster genocidal persecutions of alleged racial enemies), its conviction that a superseded historical epoch was dying and a new one was dawning, and the virulence of its attacks on materialism, individualism, and the loss of higher values allegedly brought about by modernity. They also condition the way it operates as a modern revitalization movement, the extreme syncretism of its ideology, and its draconian act designed to bring about the cleansing, regeneration, and sacralization of the national community, and create the new fascist man<sup>44</sup>.

Sia che si guardi agli sviluppi della storiografia nazionale sul ventennio mussoliniano, quindi, sia che si ripercorrano le evoluzioni dei modelli proposti dalla storiografia anglofona, è innegabile che negli ultimi anni sia sorto un vasto interesse per le modalità, le espressioni e le tensioni storiche

---

<sup>43</sup> R. Griffin, *Modernism and fascism: the sense of a beginning under Mussolini and Hitler*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, New York 2007. Descritto da Stanley G. Payne nella *Preface* alla raccolta collettanea di scritti precedentemente citata come: «the most important book to appear on the history of fascism in a decade or more». Cfr. Stanley G. Payne, *Roger Griffin, Fascistologist*, in *A Fascist Century. Essays by Roger Griffin*, cit., p. IX. Per uno dei pochissimi confronti in lingua italiana con l'*opus magnum* dello storico britannico si veda C. Fogu, *Fascismo e stilizzazione del tempo*, in «Storiografia», 17/2013, pp. 123-138.

<sup>44</sup> R. Griffin, *Modernism and fascism: the sense of a beginning under Mussolini and Hitler*, cit., pp. 181-182.

presenti all'interno dei movimenti fascisti, per quell'insieme di elementi recentemente sintetizzato dal «Journal of Modern European History» nella formulazione di *Fascist Temporalities*<sup>45</sup>. Elementi che le varie scuole hanno ripetutamente messo a confronto con categorie interpretative *esterne* o quantomeno *inglobanti* il fenomeno stesso – su tutte modernità e modernismo – riducendo, forse, la misura delle differenziazioni interne e preferendo strutturare canoni generali e interpretazioni tendenzialmente omogeneizzanti invece di sezionare l'oggetto nelle sue pluralità e specificità.

Da questo punto di vista, chi scrive crede che la nozione di regime di storicità – e più generalmente di storicità – possa permettere di agire su tali pluralità e specificità senza il bisogno di farle coincidere o rientrare in una determinata struttura concettuale, di muoversi non *al di sopra* della commistione di queste esperienze ma *all'interno* di essa, di analizzare le narrazioni e le rappresentazioni prodotte dal ventennio fascista come espressioni eterogenee, non di rado conflittuali e in continuo movimento di un più generale afflato temporale: quello dell'*Era fascista*. Evitando, come ricorda François Hartog, di «rivendicare alcun punto di vista dominante» e affinando le riflessioni precedentemente proposte, l'idea è di riportare alla luce le categorie e i concetti attraverso cui sono andate articolandosi e diffondendosi lungo vent'anni di regime le speranze, le utopie e le illusioni di un presente radicalmente *politico*, conscio della necessità di doversi rapportare con le dimensioni del tempo storico e fiducioso tanto di poter redimere il passato della nazione quanto di doverne dirigere il fulgido avvenire.

Chiarito l'approccio e delimitati a grandi linee l'oggetto di studio e la diversa prospettiva da adottare nei suoi confronti, non rimane, allora, che introdurre il terreno di ricerca prescelto per lo svolgimento di tali indagini. Terreno che risulti parimenti circoscrivibile e strutturalmente definito, politico ma non palesemente propagandistico, portato intrinsecamente a interrogare la Storia ma anche capace di evolversi in caso di transizioni significative quali furono, inequivocabilmente, quelle che segnarono il contesto italiano tra le due guerre. Condizioni che, per non poche ragioni che andranno man mano dipanandosi, paiono particolarmente assimilabili al campo della cultura architettonica italiana.

---

<sup>45</sup> Faccio riferimento a *Fascist Temporalities*, edited by F. Esposito, numero monografico del «Journal of Modern European History. Revue d'histoire européenne contemporaine», 13/1, 2015, di recentissima pubblicazione e totalmente incentrato su tali tematiche. Ad aprire il numero, evidentemente non a caso, è proprio un saggio di R. Griffin, *Fixing Solutions: Fascist Temporalities as Remedies for Liquid modernity*, pp. 5-23, mentre i restanti interventi sono di Joshua Arthurs, Ruth Ben Ghiat, Claudio Fogu e Raul Carstocea.

### 3. Storicità, fascismo e cultura architettonica

La storia dell'architettura moderna in Italia [...] riveste un interesse generale perché documenta la più eroica e tragica pagina di resistenza artistica alla dittatura, ed inoltre compendia, sebbene miniaturizzate e in sordina, tutte le fasi del ciclo europeo.

B. ZEVI, *La vicenda italiana*<sup>46</sup>

Non doveva soddisfare [...] che il riscatto morale di alcuni negli anni della guerra ponesse in ombra la pressoché unanime adesione dei giovani architetti moderni al regime, la fiducia e l'assenso a rappresentarli accordati da questi al fascismo, l'ambigua volontà della storiografia di privilegiare, in sede di ricerca storica, il momento del riscatto esimendosi dal ricercare le cause di una ventennale quotidiana adesione al fascismo.

G. ERNESTI, *La costruzione dell'utopia*<sup>47</sup>

Chi volesse approcciarsi da semplice profano alla storia della cultura architettonica italiana tra le due guerre – intesa nelle sue diverse sfumature non solo artistiche ma anche politiche, professionali e sociali – troverebbe indubitabilmente non poche difficoltà, tanto nell'individuare e selezionare delle interpretazioni condivise e definitivamente consolidate quanto nel giudicare la loro possibile validità empirica. Per lungo tempo, infatti, lo studio del campo architettonico italiano negli anni del fascismo ha risentito di alcune importanti conflittualità interpretative, di approcci spesso unilaterali e di letture dicotomiche che ancora oggi non facilitano l'avvicinamento ad un oggetto di studio estremamente vario, ben più complesso e ramificato di quanto abbiano frequentemente ammesso e ribadito tanto la storiografia nazionale<sup>48</sup> quanto, seppure in misura minore, quella internazionale<sup>49</sup>. Complessità che non concerne soltanto il mero giudizio estetico sulla produzione di tale periodo, comunque vasta e articolata, e che interessa, invece, il vissuto stesso del campo e le tante dinamiche di cui quest'ultimo fu protagonista nel corso del ventennio.

---

<sup>46</sup> B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, Torino 1975 [1950], p. 161.

<sup>47</sup> *La costruzione dell'utopia. Architetti e urbanisti nell'Italia fascista*, a cura di G. Ernesti, Edizioni Lavoro, Roma 1988, p. 15.

<sup>48</sup> Occorre segnalare che nelle prossime pagine farò esplicito riferimento a trattazioni sul periodo di ordine essenzialmente complessivo senza addentrarmi nel vasto campo delle pubblicazioni monografiche o specialistiche inerenti quindi singole tematiche, città, aree geografiche o personalità di rilievo. Per queste ultime, infatti, rimando direttamente ai tanti richiami bibliografici che verranno offerti nel corso della narrazione.

<sup>49</sup> Per una ricostruzione storiografica sintetica ma esaustiva dell'approccio internazionale alla storia dell'architettura italiana tra le due guerre si veda la *Premessa* di Giorgio Ciucci al suo *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*, Einaudi, Torino 2002 [1989], pp. XVII-XXIV. La raccolta bibliografica più estesa su tali vicende rimane ancora quella curata da Annalisa Avon per la *Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento*, a cura di G. Ciucci e G. Muratore, Electa, Milano 2004, pp. 541-561, mentre per saggi e opere più specifiche rimando direttamente alle note del testo.

Di architettura italiana «sotto»<sup>50</sup>, «durante»<sup>51</sup> o, al più, «nel fascismo»<sup>52</sup> si è cominciato a parlare fin dall'immediato secondo dopoguerra quando le opere di autori – anagraficamente coinvolti negli eventi – quali Bruno Zevi e Giulia Veronesi<sup>53</sup> hanno indirizzato gli studi verso criteri analitici e interpretazioni concettuali fortemente categorici, strutturando il terreno di ricerca su determinate asserzioni esplicite e ben definite, lungamente egemoni quantomeno nel panorama storiografico nazionale. Secondo questi primissimi approcci – e volendo sintetizzare in poche pagine un dibattito che meriterebbe ben altro spazio di riflessione – la storia dell'architettura italiana tra le due guerre non poteva essere affrontata come una tematica neutrale o puramente artistica, né poteva essere presa in considerazione nella sua totalità accostando indiscriminatamente figure diverse per indole e tradizione intellettuale di riferimento e forme e risultati così palesemente ed esteticamente distanti tra loro. In virtù di un contesto politico tanto «tragico», per riprendere le parole di Zevi, e soffocante tali vicende necessitavano, quindi, non solo di una lettura artistica che selezionasse ciò che di valido, o meglio di moderno, era stato prodotto negli anni del regime ma anche, e soprattutto, di una lettura politica ed *etica* che fosse in grado di isolare dalla indistinta cloaca dei tanti retrogradi monumentalisti e tradizionalisti – fatalmente attratti da un movimento reazionario come il fascismo –, una esigua ma agguerrita minoranza di *eroici* difensori della libertà artistica nazionale, alfieri della modernità europea e di espressioni *giuste* perché realmente inserite nella contemporaneità.

Seguendo tali canoni, le vicende dell'architettura italiana tra le due guerre – o, più precisamente, dell'architettura moderna italiana tra le due guerre<sup>54</sup> – sono state a lungo ripercorse come un inevitabile «dramma»<sup>55</sup> segnato da profondi compromessi e ingestibili difficoltà politiche<sup>56</sup> che

---

<sup>50</sup> C. Melograni, *L'architettura italiana sotto il fascismo. L'orgoglio della modestia contro la retorica monumentale 1926-1945*, Bollati Boringhieri, Torino 2008.

<sup>51</sup> *Il Razionalismo e l'architettura in Italia durante il Fascismo*, a cura di S. Danesi e L. Patetta, Biennale di Venezia-Electa, Milano-Venezia 1996 [1976].

<sup>52</sup> *Ritratto di un'idea. Arte e architettura nel fascismo*, a cura di R. Bossaglia, Editoriale Giorgio Mondadori-Galleria d'Arte Cinquantasei, Milano-Bologna 2002.

<sup>53</sup> Oltre all'opera di Zevi, sopra citata, mi riferisco a G. Veronesi, *Difficoltà politiche dell'architettura in Italia. 1920-1940*, Marinotti, Milano 2008 [edizione originale Tamburini, 1953]. Dello stesso periodo, inoltre, è anche il numero monografico della rivista «La Casa», 6/1959 intitolato *L'architettura moderna in Italia* con testimonianze dirette di Adalberto Libera e Carlo Belli.

<sup>54</sup> Per quanto la storiografia architettonica italiana abbia gradualmente abbandonato l'idea di una storia dell'arte novecentesca progressiva e lineare, fatta e raccontata come un continuo susseguirsi tanto di sviluppi ed evoluzioni quanto di ritardi e rallentamenti, è innegabile che l'interesse degli studiosi sia tutt'ora rivolto principalmente a quelle manifestazioni artistiche generalmente inserite in una non meglio definita "modernità". Al contempo, l'incrinarsi di questo paradigma essenzialmente storicistico ha stimolato negli ultimi anni una considerevole quantità di studi focalizzati su una narrazione alternativa del Novecento architettonico. Per citare alcuni esempi generali e rimandando alle note nel testo per opere riguardanti il contesto tra le due guerre: G. Pigafetta, I. Abbondandolo, M. Triscioglio, *Architettura tradizionalista. Architetti, opere, teorie*, Jaca Book, Milano 2002 [edizione originale Laterza, 1997]; *L'architettura dell'"altra" modernità. Atti del 26. Congresso di storia dell'architettura: Roma, 11-13 aprile 2007*, a cura di M. Docci e Maria G. Turco, Gangemi, Roma 2010; *L'altra modernità nella cultura architettonica del XX secolo*, 2 voll., Gangemi, Roma 2012.

<sup>55</sup> Su tutti C. Maltese, *Storia dell'arte in Italia. 1785-1943*, Einaudi, Torino 1992 [1960], pp. 399-433 che titola il capitolo riservato a tali vicende: *Il dramma dell'architettura*. Di dramma parla anche Manfredo Tafuri nell'*Introduzione a Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia*, Edizioni di Comunità, Milano 1964, pp. 7-19,



avrebbero impedito alla cultura architettonica nazionale di confrontarsi con le più alte espressioni intellettuali, relegandola ai margini del panorama artistico primo-novecentesco e costringendo quei pochi e sparuti interpreti degni di nota al silenzio, quando non all'opposizione serrata nei confronti del regime. Opposizione o, per usare la definizione di Cesare De Seta, «battaglia di trincea, combattuta per vent'anni» portata avanti, in particolar modo, dai più giovani architetti italiani sospinti da una tensione tutta moderna e rivoluzionaria attraverso cui – continua De Seta – non solo «maturarono essi stessi una fede antifascista, ma soprattutto seminarono; prepararono con le loro mani e con i loro mezzi, artigianalmente, un antidoto alla gramigna della cultura ufficiale dilagante nel paese»<sup>57</sup>, accademica, retorica, propagandistica e per questo in massima parte fascista. Un giudizio estetico ma anche morale dai contorni netti e decisi, perentorio eppure non privo di una certa parzialità aprioristica<sup>58</sup>, profondamente ridimensionato – a ben vedere – a partire dalla seconda metà degli anni Settanta.

Parallelamente ai decisivi sviluppi della storiografia sugli aspetti culturali del ventennio – ripresi nel precedente capitolo – e al crescente interesse, in ambito internazionale, di numerosi studiosi per il ruolo non solo artistico ma politico e ideologico svolto dagli architetti italiani tra le due guerre<sup>59</sup>,

---

mentre Giulio Carlo Argan preferisce il termine “lotta”: Giulio C. Argan, *La situazione italiana*, in *L'arte moderna 1770-1970*, Sansoni, Firenze 1970, pp. 403 e sgg.

<sup>56</sup> L. Benevolo, *Storia dell'architettura moderna*, Laterza, Roma-Bari 1999 [1960]. In particolare mi riferisco al Capitolo XVI intitolato: *La compromissione politica e il conflitto coi regimi totalitari*, pp. 568-684.

<sup>57</sup> C. De Seta, *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre*, Laterza, Bari 1972, p. 146.

<sup>58</sup> Volendo citare il giudizio di Giorgio Ciucci: «Per gli storici del dopoguerra [...], le scelte formali che l'architetto opera durante il fascismo divengono scelte politiche, anche quando i protagonisti sono dichiaratamente fascisti. Così, quando queste scelte sono antiretoriche e «moderne», e cioè moralmente giuste, esse divengono implicitamente antifasciste e democratiche. Per converso, monumentalismo e classicismo *pompier* sono connotati propri dell'architettura fascista». Cfr. G. Ciucci, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*, cit., p. XIX. Originariamente pubblicato nel 1982 in forma di saggio intitolato *Il dibattito sull'architettura e le città fasciste* nel VII volume (*Il Novecento*) della *Storia dell'arte italiana* curata per Einaudi da Federico Zeri e poi notevolmente ampliato nel 1989. Alle considerazioni qui svolte da Ciucci ha recentemente risposto Cesare De Seta nella *Premessa* alla terza edizione di *Giuseppe Pagano, Architettura e città durante il fascismo*, a cura di C. De Seta, Jaca Book, Milano 2008 [Laterza, 1976], pp. IX-XIII. Osservazioni simili sono state svolte da Ciucci anche in *Classicismo, classicismi. Architettura Europa/America 1920-1940*, a cura di G. Ciucci, Electa-Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Milano-Vicenza 1995.

<sup>59</sup> Libera da afflitti etici, la storiografia estera non ha avuto alcuna difficoltà nell'evidenziare, fin dalle primissime ricostruzioni, la ben più profonda e ampia politicizzazione del campo architettonico italiano tra le due guerre. Da questo punto di vista, rimangono fondamentali le continue riflessioni proposte da Diane Y. Ghirardo, *Italian Architects and Fascist Politics. An Evaluation of the Rationalists' Role in Regime Building*, in «Journal of the Society for Architectural Historians», 39/2, maggio 1980, pp. 109-127; Id., *Building New Communities. New Deal America and Fascist Italy*, Princeton University Press, Princeton 1989; Id., *Città Fascista. Surveillance and Spectacle*, in «Journal of Contemporary History», 31/2, aprile 1996, pp. 347-372, e, in ultimo, Id., *Italy. Modern Architecture in History*, Reaktion Books, London 2013, in particolare il Terzo capitolo: *Architecture and the Fascist State, 1922-1943*, pp. 65-129. Stessa impostazione è riscontrabile anche in H. Millon, *The Role of History of Architecture in Fascist Italy*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», 24/1, marzo 1965, pp. 53-59; Dennis P. Doordan, *The Political Content in Italian Architecture during the Fascist Era*, in «Art Journal», 43/2, 1983, numero monografico dal titolo: *Revising Modernist History: The Architecture of the 1920s and 1930s*, pp. 121-131; Richard A. Etlin, *Modernism in Italian Architecture 1890-1940*, MIT Press, Cambridge-London 1991, e, infine, più recentemente, in D. Rifkind, *The Battle for Modernism. Quadrante and the Politicization of Architectural Discourse in Fascist Italy*, Marsilio-Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Venezia 2010, e Lucy M. Maulsby, *Fascism, Architecture and the Claiming of Modern Milan 1922-1943*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 2014.

anche gli approcci nazionali a tali problematiche hanno iniziato a proporre letture meno unilaterali tanto del periodo storico quanto dei soggetti coinvolti nelle maggiori iniziative artistiche e costruttive del regime. Pur rimanendo terreno di ricerca riservato a storici dell'architettura, dell'urbanistica e dell'arte<sup>60</sup>, maggiormente interessati per naturale inclinazione ad aspetti estetici, progettuali o costruttivi, anche lo studio delle vicende architettoniche italiane tra le due guerre ha cominciato a far emergere le zone d'ombra presenti nel contesto artistico nazionale e i rapporti, non certo superficiali ed esclusivamente impositivi, intercorsi tra architettura e politica negli anni del regime. Rapporti intessuti non solo dal tanto denigrato schieramento monumentalista e tradizionalista ma anche da quell'allineamento razionalista<sup>61</sup> a lungo celebrato quale esterno o opposto alle strutture del ventennio eppure spesso incline ad accogliere benevolmente le sue richieste oltretutto a conciliare la propria visione culturale e stilistica con i lineamenti ideologici del pensiero fascista. Alla tragedia, al dramma e all'opposizione si sono gradualmente sostituiti, lungo tutte le interpretazioni proposte nel corso degli anni Ottanta e Novanta, l'appoggio, la «ventennale quotidiana adesione» e il diffuso consenso di cui avrebbe beneficiato il regime<sup>62</sup>, obbligando gli studiosi a rivalutare tanto il peso delle strutture istituzionali e sociali legate al campo architettonico italiano<sup>63</sup> quanto la reale e attiva partecipazione di quest'ultimo ai progetti totalitari della «rivoluzione» mussoliniana.

Sulla scorta di tali revisioni interpretative, questo lavoro intende sfruttare la cultura architettonica italiana non tanto quale semplice schieramento artistico, creatore, nelle sue plurime declinazioni, di opere e strutture slegate dal contesto storico o da quest'ultimo forzatamente imposte, ma come fondamentale *soggetto politico*, «campo intellettuale»<sup>64</sup> interno alle dinamiche del regime, strumento in larga parte volente e consapevole di una immensa riconfigurazione e consacrazione

---

<sup>60</sup> Basti pensare che, ancora oggi, l'unica opera di uno storico «puro» che si concentri sulle vicende architettoniche tra le due guerre – pur muovendo da motivazioni certamente non artistiche e da uno sguardo essenzialmente circoscritto ai rapporti tra fascismo, romanità, religione politica e cultura architettonica – è E. Gentile, *Fascismo di pietra*, Laterza, Roma-Bari 2007.

<sup>61</sup> R. Mariani, *Razionalismo e architettura moderna. Storia di una polemica*, Edizioni di Comunità, Milano 1989.

<sup>62</sup> Oltre al già citato Ciucci e pur con toni non di rado fortemente provocatori si vedano anche: C. Cresti, *Architettura e Fascismo*, Vallecchi, Firenze 1986 e, più recentemente, Id., *Architetti e architetture dell'«Era fascista»*, Angelo Pontecorboli Editore, Firenze 2015; F. Brunetti, *Architetti e Fascismo*, Alinea, Firenze 1993.

<sup>63</sup> È stato soprattutto Paolo Nicoloso a dirigere lo sguardo, negli ultimi vent'anni, su tali questioni. Cfr. P. Nicoloso, *Gli architetti di Mussolini. Scuole e sindacato, architetti e massoni, professori e politici negli anni del regime*, Franco Angeli, Milano 1999; Id., *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*, Einaudi, Torino 2011 [2008] e, infine, Id., *Architetture per un'identità italiana. Progetti e opere per fare gli italiani fascisti*, Gaspari, Udine 2012.

<sup>64</sup> Espressione qui volutamente utilizzata nell'accezione specifica e – a parer di chi scrive – particolarmente attinente al caso elaborata da P. Bourdieu, *Campo del potere e campo intellettuale*, a cura di M. D'Eramo, Manifestolibri, Roma 2002 e, più diffusamente, in Id., *Le Regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, il Saggiatore, Milano 2013 [1992], qui dislocata dall'ambito *letterario* al terreno *artistico*. Una prospettiva simile è stata recentemente adottata anche da M. Cioli, *Il fascismo e la sua arte. Dottrina e istituzioni tra futurismo e Novecento*, cit., pp. 158 e sgg.

non solo dello spazio ma anche degli «immaginari storici»<sup>65</sup> proposti dal ventennio. Sospinto dalle sconfiniate prospettive costruttive del regime, attratto dalle innumerevoli commissioni, dai benefici e dai privilegi comminati dalle massime gerarchie politiche e dal duce stesso, il campo architettonico italiano fu tra i principali attori culturali dell'Italia tra le due guerre, offrendosi a più riprese di legittimare nella pietra la progressiva vocazione totalitaria del movimento mussoliniano, facendosi promotore – nelle sue varie anime – non solo di stili artistici che fossero *politici* ed *etici* ma anche di narrazioni e rappresentazioni del tempo storico che ridisegnassero i limiti passati, gli orizzonti futuri e i confini presenti della nascente *Era fascista*.

Relegando sullo sfondo il valore estetico di tali complesse vicende – terreno, ancor'oggi, non parco di violenti dibattiti<sup>66</sup> – e focalizzandosi invece su concetti, categorie e linguaggi, qui si tenterà allora di dare visibilità allo scritto, al mostrato e al progettato, utilizzando una triade di fonti primarie che possa restituire una panoramica per quanto possibile estensiva, sincronica e plurale. Da questo punto di vista, un primo *corpus* documentario sarà offerto dalle *Regie Scuole di Architettura*, fondate durante il ventennio e giunte ai giorni nostri mantenendo buona parte delle strutture – e in taluni casi delle gerarchie – sistematizzatesi durante gli anni del regime. Fortemente richieste dal campo architettonico italiano fin dalla seconda metà dell'Ottocento al fine di circoscrivere i confini della categoria professionale, esse furono uno dei più evidenti successi del regime, manifestazioni esemplari della rinnovata volontà decisionale del politico a fronte dei quietismi e delle croniche atrofie del sistema liberale. Se è vero, infatti, che la prima delle Regie Scuole sorse a Roma al tramonto dell'epoca giolittiana (1919) – non mancando di accodarsi subitaneamente al carro del vincitore sotto le gestioni di Gustavo Giovannoni e di Marcello Piacentini – è anche giusto ricordare che tali istituzioni si diffusero su scala nazionale – tramite appoggio finanziario e politico delle gerarchie fasciste – solo a partire dalla seconda metà degli anni Venti, coinvolgendo le più importanti realtà cittadine: Venezia (1926), Torino (1929), Napoli e Firenze (1930). A segnare le tappe di questo processo di territorializzazione e politicizzazione sono gli *Annuari* delle varie Scuole, ricchi di dati, discorsi inaugurali e prolusioni accademiche, pregevole e continuativo angolo

---

<sup>65</sup> Per il concetto di immaginario storico (*historic imaginary*) rimando nuovamente a C. Fogu, *The Historic Imaginary. Politics of History in Fascist Italy*, cit., pp. 10 e sgg.

<sup>66</sup> Ed è indicativo che proprio nei giorni della presente stesura abbia avuto grande risonanza un articolo – in parte provocatorio ma, a parer di chi scrive, pesantemente frainteso – di Ruth Ben Ghiat, *Why Are So Many Fascist Monuments Still Standing in Italy?*, in «The New Yorker», 5 ottobre 2017. Immediate le risposte italiane non solo della stampa generalista ma anche di affermati studiosi, scrittori e importanti firme giornalistiche. Citando alcuni esempi: A. Carioti, *Il «New Yorker» e gli edifici fascisti che non vengono abbattuti. Perché è una polemica senza fondamento*, in «Corriere della Sera», 9 ottobre 2017; F. Irace, *Il populismo giornalistico che ignora i capolavori dell'architettura fascista*, in «Il Sole 24 Ore», 9 ottobre 2017; Giordano B. Guerri, *Cari americani, il fascismo non si elimina abbattendo l'Eur*, in «Il Giornale», 9 ottobre 2017; E. Gentile, *Demoliamo i monumenti fascisti per creare lavoro: se ascoltassimo il New Yorker...*, in «Il Sole 24 Ore», 10 ottobre 2017; M. Stefanini, *“Il Palazzo della Civiltà all'Eur è bellissimo!”*. *La risposta di Pennacchi al New Yorker*, in «Il Foglio», 12 ottobre 2017. Attualmente la storica americana ha risposto alle critiche attraverso due interviste: <http://thesubmarine.it/2017/10/10/ruth-ben-ghiat-intervista/> e anche: P. Mastrolilli, *La storica Usa: “Mai proposto di abbattere i monumenti fascisti”*, in «La Stampa», 13 ottobre 2017.

di visuale, utile, in particolar modo, per ricostruire i profondi rapporti istituzionali tra regime e campo architettonico.

Sempre nel terreno dello scritto, un secondo ordine di fonti di seminale importanza sarà quello delle *riviste artistiche e architettoniche* italiane. Gli anni Venti e Trenta, infatti, conoscono una inedita proliferazione di tali iniziative editoriali, essenziali non solo per comprendere i dibattiti interni al campo, i progetti privati e pubblici, le varie posizioni e le evoluzioni del linguaggio estetico ma anche per ricostruire le dinamiche del discorso storico prodotto dalla cultura architettonica nella sua interezza, intrecciando riviste tendenzialmente “passatiste” quali «Emporium», «Architettura e Arti Decorative» – poi «Architettura» –, «Pegaso», «Dedalo» e «Pan», con gli afflatti “moderni” della «Domus» di Giò Ponti, de «La Casa Bella» – poi «Casabella» – e di «Quadrante». Come anche per le Scuole, questo terreno è stato sondato dalla storiografia in maniera frammentata, tralasciando non di rado le connessioni esistenti tra i vari attori e i diversi contesti, ridimensionando al ribasso l’affinità intellettuale tra ventennio e produzione culturale architettonica e riportando alla luce un’immagine spesso distorta del quadro generale.

Giudizio, questo, che può applicarsi anche all’ultimo fronte documentario, quello delle *Esposizioni*. Gli architetti, come è noto, svolsero un ruolo di primissimo piano nelle maggiori rassegne espositive organizzate durante il ventennio, contribuendo al successo di eventi di chiara natura politica – si pensi alla *Mostra della Rivoluzione Fascista* e all’*Esposizione dell’Aeronautica Italiana* – e conquistando una spazio predominante all’interno di rilevanti assemblee artistiche nazionali tuttora esistenti quali la *Biennale veneziana*, la *Biennale* – poi *Quadriennale* – romana e soprattutto la *Triennale* milanese. Nata anch’essa come Biennale con sede a Monza, essa è certamente la manifestazione espositiva che maggiormente coinvolge l’intero campo architettonico italiano, la rassegna prediletta da quest’ultimo per presentare al pubblico la rinascita dell’arte regina, l’unica – si affermava – in grado di esprimere compiutamente gli immaginari del presente e la sola capace di testimoniare realmente il cammino rivoluzionario dell’*Era fascista*.

Considerata la natura eterogenea di tali fonti – e riservando alla stessa narrazione di far emergere gli ulteriori e molteplici contributi primari e secondari –, chi scrive ha scelto di strutturare questo lavoro in maniera tematica tenendo naturalmente conto del procedere cronologico degli eventi ma cercando, al contempo, di non operare partizioni temporali nette e categoriche, provando invece ad individuare lungo l’arco della documentazione nuclei discorsivi dotati di sistematicità e coerenza complessiva. Seguendo tale impostazione, e volendo delineare una semplice panoramica generale, la *Parte prima* intitolata *Gli Esordi* tenterà in primo luogo di tracciare i più importanti processi sociali, politici e culturali attraverso cui è andata modellandosi lungo l’evo moderno la figura dell’architetto italiano. Chiariti i contorni di tale complesso soggetto professionale e giunti alle

soglie del ventennio, essa passerà poi ad analizzare gli anni compresi tra la fondazione della Regia Scuola romana e le prime affermazioni della fronda razionalista, ricostruendo complessivamente lo scenario architettonico nazionale e illustrando le principali tendenze storiche presenti al suo interno. Da qui la *Parte prima* proverà a far emergere i contatti tra regime e cultura architettonica italiana evidenziando le motivazioni profonde del loro incontro e le conseguenze di quest'ultimo sul piano della narrazione e rappresentazione storica. Supportata dal regime, infatti, essa conoscerà nel breve volgere di un decennio una insperata rinascita, risolvendo, seppur parzialmente, essenziali problematiche professionali ed educative, riacquistando fiducia nel proprio avvenire e superando il grave periodo di crisi vissuto nel corso della lunga stagione liberale. Se gli anni Venti si erano aperti nel segno di una cultura architettonica titubante e disillusa, passatista e nostalgica, essi si concluderanno, invece, con un campo sensibilmente rinnovato, conscio della propria forza e pronto ad assumersi le responsabilità che l'*Era fascista* finirà per assegnargli. Al passato e alle sue derivazioni andranno man mano sostituendosi il presente, la contemporaneità, la rottura e con essi la consapevolezza di appartenere ad un periodo storico senza precedenti da narrare, rappresentare e costruire all'ombra del littorio.

Chiusi *Gli Esordi*, la tesi passerà ad analizzare i primi anni Trenta, momento fondamentale perché segnato dai dibattiti sull'arte e l'architettura di Stato, da mostre imponenti e di successo e da una concordanza che sempre più va radicandosi tra il regime e il campo del costruire, diviso su questioni estetiche e artistiche ma largamente concorde nel riconoscere l'ormai acquisita e legittima vittoria del movimento mussoliniano. La *Parte seconda*, intitolata *Babele*, proverà allora ad illustrare la paradossale convivenza all'interno del campo architettonico italiano di varie storicità in conflitto seguendo, inoltre, il suo rapido e diffuso processo di fascistizzazione. Processo che nei primi anni Trenta conoscerà un rapidissimo balzo in avanti e da cui discenderà un modo di narrare e interpretare la storia che tenderà di assumere come assoluto protagonista un presente espressamente politico e, con esso, il movimento che intende guidarlo e dominarlo nei tempi a venire.

Alla *Parte terza*, intitolata *Sic nos non nobis*, sarà infine riservata l'analisi delle varie ramificazioni di tale declinazione politica del discorso architettonico e storico, rilevando le sue varie sfumature interne per giungere al suo ennesimo ridimensionamento con le vittorie oltremare. A trionfare, sulla spinta di tali drammatiche e ben note vicende, sarà una storicità non più legata alla semplice dimensione storica ma al campo del destino, tanto viscerale e superba da accampare pretese legittimità, declinazioni superomistiche e violente derive razziste che contribuiranno inevitabilmente al suo stesso crollo.

Come risulta evidente fin dal titolo, la tesi ha deciso di affrontare un arco temporale ridotto, preferendo non seguire la parabola del ventennio nella sua totalità ma restringendo il campo di

studio agli anni compresi tra due date estremamente significative tanto per il movimento fascista quanto per la cultura architettonica italiana. Da un lato, quindi, il 1919 che assiste alla nascita milanese dei Fasci di combattimento e alla decisiva fondazione romana della prima Regia Scuola di Architettura sul territorio nazionale; dall'altro, il 1936 che sancisce con la violenza il passaggio dell'Italia fascista ad una dimensione imperiale e che offre alla cultura architettonica nazionale il pretesto per ragionare su spazi e tempi completamente altri, tanto distanti sia dal panorama italiano sia da quello europeo. Naturalmente tale decisione esclude dalla narrazione eventi successivi di notevole importanza per le vicende architettoniche italiane tra le due guerre – su tutti, ad esempio, i progetti per l'*Esposizione Universale* di Roma del 1942 e la *Mostra d'Oltremare* di Napoli del 1940 – su cui si spera, forse, di poter tornare in altra sede. Ad un occhio esperto delle tematiche qui trattate, inoltre, non sfuggirà l'assenza o il riferimento spesso semplicemente velato a problematiche classiche riguardanti lo studio del campo architettonico – l'evoluzione estetica degli edifici, il progresso dei materiali, l'emergere della scienza urbanistica – né la mancanza di eventi innegabilmente decisivi quali il concorso per la Stazione di Firenze, gli sventramenti cittadini, le nuove fondazioni o anche i piani regolatori redatti lungo tutto il ventennio. Al contempo, e pur tenendo conto di tali elisioni, essenzialmente volontarie, chi scrive crede – e spera – che l'arco cronologico e la narrazione qui proposti posseggano una loro solidità e validità empirica e che il lavoro, pur prediligendo una costruzione tematica e di conseguenza *selettiva*, possa comunque considerarsi, nei suoi consapevoli limiti, dotato di senso compiuto. Da questo punto di vista, allora, esso può essere letto come un primo schizzo complessivo, lo scheletro ancor scarno di un edificio certamente più vasto e complesso, meritevole forse di tempistiche e conoscenze ben più ampie. Ma qui all'autore non rimane che arrestarsi e cedere il passo, sospendere qualunque giudizio parziale o soggettivo sull'opera e lasciar finalmente dialogare gli scritti, le immagini, le figure e gli eventi con cui ha scelto – più o meno consapevolmente e validamente – di confrontarsi in questi ultimi anni.



## PARTE PRIMA. GLI ESORDI

### 1. «Nave senza nocchiero in gran tempesta». Crisi, nostalgia, attesa

**FEDRO:** Un giorno, caro Socrate, parlavo di queste cose col mio amico Eupalinos. Fedro – mi diceva – più medito sulla mia arte, più la esercito: più penso ed agisco, più soffro e godo da architetto; – e tanto più avverto me stesso, con una voluttà e una chiarezza sempre più certe. Mi smarrisco nelle mie lunghe attese, mi ritrovo nelle sorprese che mi cagiono e, attraverso questi gradi successivi del mio silenzio, procedo nella mia stessa edificazione, mi avvicino ad una così esatta corrispondenza tra i miei desideri e le mie facoltà che mi sembra di aver fatto dell'esistenza che mi fu data una sorta di opera umana. A furia di costruire, mi disse sorridendo, credo di essermi costruito da me stesso.

P. VALÉRY, *Eupalinos o l'architetto*<sup>1</sup>

Un'indagine che desideri insinuarsi nei meandri della storicità fascista sposando come campo di ricerca quello della cultura architettonica italiana tra le due guerre, non può esimersi – a parere dell'autore – dal riservare una breve ma ragionata digressione al percorso storico attraverso cui sono andati radicandosi, evolvendosi e infine fissandosi, almeno parzialmente e provvisoriamente, i caratteri della professione architettonica nel contesto europeo e, naturalmente, in quello nazionale<sup>2</sup>. Troppo agevole sarebbe forzare la narrazione limitandosi ad astoriche aperture *in medias res* o

<sup>1</sup> P. Valery, *Eupalinos o l'architetto*, Mimesis, Milano-Udine 2011 [1921], p. 24.

<sup>2</sup> È stata soprattutto la storiografia di matrice anglosassone – britannica e statunitense – ad affrontare lo studio dei processi di formazione della figura professionale dell'architetto. Pionieristico, in questo senso, il lavoro di Martin S. Briggs, *The architect in history*, Clarendon Press, Oxford 1927, cui si ispirano dichiaratamente due fondamentali curatele quali *The Architect: chapters in the history of the profession*, edited by S. Kostof, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 2000 [1977] e *Reflections on Architectural Practices in the Nineties*, edited by William S. Saunders and Peter G. Rowe, Princeton Architectural Press, New York 1996. Per una panoramica generale e di lunga durata del caso inglese si veda invece F. Jenkins, *Architect and Patron. A survey of professional relations and practice in England from the sixteenth century to the present day*, Oxford University Press, London-New York-Toronto 1961; mentre socio-politica è l'impostazione di B. Kaye, *The Development of the Architectural Profession in Britain. A Sociological Study*, George Allen & Unwin, London 1960. Recentissime le prime opere francesi: G. Ringon, *Histoire du métier d'architecte en France*, Presses Universitaires de France, Paris 1997; *Histoire de l'architecte*, sous la direction de L. Callebat, Flammarion, Paris 1998; e S. Talenti, *L'histoire de l'architecture en France. Émergence d'une discipline (1863-1914)*, Picard, Paris 2000. Per quanto riguarda l'Italia non esiste, ad oggi, una "storia dell'architetto" che racchiuda il lungo raggio e la scala nazionale, superando le varie interpretazioni sociologiche che finiscono spesso per smarrire la specificità del caso reinserendolo in generiche storie delle libere professioni. Il saggio di D. Calabi, *L'architetto*, in *Storia d'Italia: Annali* vol. X. *I professionisti*, a cura di M. Malatesta, Einaudi, Torino 1996, pp. 339-375, pur affermando di voler seguire questa strada riprendendo le intuizioni di Manfredo Tafuri, non spinge il proprio sguardo oltre il Novecento. Simili considerazioni valgono anche per P. Nicoloso, *Una nuova formazione per l'architetto professionista: 1914-1928*, in *Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento*, cit., pp. 56-73. Un tentativo "globale" – unico stando alle mie conoscenze – e per questo necessariamente parziale è invece L. Vagnetti, *L'architetto nella storia di Occidente*, CEDAM, Padova 1980 [1972], cui rimanda anche Spiro Kostof in apertura dello studio precedentemente citato.



procedere incautamente con la presunzione di introdurre l'oggetto *cultura architettonica* – così storicamente indistinto<sup>3</sup> – come acquisito, già dato tanto nella sua interezza e nelle sue parti quanto, infine, nei suoi produttori. Questo perché una cultura non vive che in virtù del soggetto che la esprime *nel e attraverso* il tempo: non è sospesa, ingenerata né inamovibile ma prodotta e mobile, esiste solo in quanto ribadisce, attraverso dei tramiti, la propria esistenza e il proprio spazio vitale e in alcuni casi, come in quello architettonico, perché fa in modo di rendersi necessaria “al mondo” prima come semplice categoria professionale e sociale, poi, strutturandosi ed elevandosi al suo interno, come sistema di pensiero.

Considerazioni, queste, che rendono forse superfluo chiarire ulteriormente quanto e perché nelle prossime pagine si rimarrà distanti da una classica e lineare storia dell'arte o della produzione architettonica. Chi scrive, infatti, non intende certamente ripercorrere nel dettaglio le evoluzioni stilistiche dell'architettura europea e italiana né è spinto da motivazioni estetiche che lo costringano a soffermarsi più del dovuto su scuole, maestri, allievi, opere e progetti realizzati nei vari contesti nazionali che si andranno man mano prendendo in considerazione. Elementi cruciali, certo, assumendo un diverso punto di vista ma liminari per la narrazione qualora gli obiettivi e le finalità del discorso siano, come nel caso del presente paragrafo, differenti e di altro genere: in primo luogo comprendere, seppure a grandi linee, quali processi sociali, politici e culturali, su scala continentale e nazionale, abbiano interferito nella formazione della figura dell'architetto – e in particolar modo di quello che potrà definirsi l'architetto *moderno*<sup>4</sup> e *italiano* – accompagnando il suo cammino fino alla soglia del ventennio fascista e, contestualmente, misurare quanto questi ultimi abbiano contribuito a modellarne non solo la declinazione tecnico-professionale e pratica ma anche quella che potrebbe essere definita come la sua *Weltanschauung*, la sua anima culturale e storica.

---

<sup>3</sup> Indeterminatezza che, nell'analizzare il campo architettonico italiano tra le due guerre, ha giustamente messo in luce Cesare De Seta: «Tentare un'articolata indagine critica di trent'anni di storia della cultura è impresa ardua, anche se nell'ambito di un solo paese e limitatamente ad un settore disciplinare ben delineato: ma che bene delineato esso risulti, alla fine dei conti, non è vero. [...] Si vuol dire con ciò che le linee di evoluzione e di trasformazione dell'architettura italiana non passano attraverso una 'disciplina', appunto quella che s'impegna nel costruire, ma lungo direttrici a volta a volta diverse ed in alcuni casi insolite», in C. De Seta, *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre*, cit., p. VII.

<sup>4</sup> Come spero sia già emerso dalla breve *Introduzione*, è bene precisare che in questo lavoro si cercherà di evitare accuratamente e per quanto possibile qualunque considerazione di valore – *positivo* o *negativo* – assegnata a concetti quali *moderno* o *modernità*. A parere di chi scrive, infatti, uno studio della *storicità* deve necessariamente partire da una sospensione del giudizio, da un approccio all'oggetto che rinunci a dotarsi di *a priori* storici, di dicotomie fissate in maniera retrospettiva e consolidatesi nel tempo come verità assolute, provando, invece, a recuperare l'originale alla radice senza denudarlo delle proprie complessità e contraddittorietà. Per un'analisi ampia e documentata del concetto di “modernità” e della sua storia rimando ai tanti saggi contenuti in *Le ragioni del moderno*, a cura di P. Pombeni e C. Dipper, «Annali dell'istituto storico italo germanico in Trento. Quaderni», 93, il Mulino, Bologna 2014. Una lettura critica fondamentale del concetto è quella offerta da Z. Bauman, *Modernità e ambivalenza*, Bollati Boringhieri, Torino 2010 [1991] mentre un utile modello storiografico costruito su tale ambivalenza rimane ancora, a distanza di anni, J. Herf, *Il modernismo reazionario. Tecnologia, cultura e politica nella Germania di Weimar e del Terzo Reich*, il Mulino, Bologna 1988 [1984].

All'inizio degli anni Venti, l'architetto italiano è ancora un soggetto ibrido, oscillante tra la sua natura tecnico-scientifica e la propria anima squisitamente artistico-intellettuale, sprovvisto di uno *status* giuridico che ne riconosca le specificità tecniche e culturali e che lo distingua in maniera netta e decisa dalle altre figure professionali ad esso tradizionalmente accomunate. Privi di una figura dominante, quale è ad esempio quella del medico nell'area sanitaria, e di un contesto lavorativo unificante come l'istituzione ospedaliera<sup>5</sup>, geometri, ingegneri e architetti, vivono fin dalla prima età moderna una permanente dimensione di conflitto, volta alla difesa delle rispettive aree di competenza e finalizzata alla conquista di un proprio riconoscimento istituzionale, sociale e culturale. Per questi motivi tali pratiche tecnico-intellettuali arrivano a definire le loro identità e il loro valore solo rivolgendosi a un fattore esterno che, a partire dal secolo dei Lumi e accompagnandole nel suo divenire storico, è rappresentato in maniera pressoché esclusiva, e pur con modalità e tempistiche di volta in volta differenti, dallo Stato.

*Conoscenza e mediazione* – seguendo e allargando le riflessioni di Maria Malatesta<sup>6</sup> – sono stati allora gli strumenti attraverso cui, con alterne fortune, i tecnici, le libere professioni e, nel caso specifico, gli architetti sono divenuti degli interlocutori privilegiati nei rapporti tra pubblico e privato, tra società e Stato, instaurando «una relazione improntata al riconoscimento della necessità reciproca da cui non sono stati estranei aspetti altamente conflittuali: un rapporto stretto, ma ambiguo e mutevole»<sup>7</sup> che sfugge nelle sue dinamiche culturali ad un'analisi prettamente diacronica ed evenemenziale abbracciando invece i momenti di frattura, le discontinuità e le continue fluttuazioni susseguitesi nella storia europea degli ultimi tre secoli. Una relazione che, pur avendo assunto nel Novecento nuovi contorni a livello costituzionale e politico, ha rimarcato i canali e le direttrici seminali attraverso cui tali professioni hanno fondato, e fondano tuttora, sia il riconoscimento speculare tra esse e l'organo statale sia la possibilità di presentarsi e articolarsi al suo interno come categoria e come cultura, ossia l'*istruzione* e, parallelamente, la *professionalizzazione*.

Essi ricoprono un ruolo determinante nella definizione della professione architettonica fin dalla fondazione in Italia delle primissime Accademie di Belle Arti rinascimentali<sup>8</sup> e poi, in misura

---

<sup>5</sup> Si fa riferimento alla prospettiva adottata da W. Tousijn, *Tra Stato e mercato: le libere professioni in Italia in una prospettiva storico-evolutiva*, in *Le libere professioni in Italia*, a cura di W. Tousijn, il Mulino, Bologna 1987, p. 39.

<sup>6</sup> Cfr. M. Malatesta, *Professionisti e gentiluomini. Storia delle professioni nell'Europa contemporanea*, Einaudi, Torino 2006, pp. X e sgg. Riflessioni che, a causa di criteri analitici debitamente giustificati dall'autrice e in gran parte condivisibili guardando all'impianto generale dell'opera, marginalizzano nettamente la figura dell'architetto prediligendo invece, nell'area delle professioni tecniche, quella dell'ingegnere. Un decentramento di posizioni che, naturalmente, subirà una decisa inversione prospettiva nelle pagine seguenti.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. XI. Spunti ripresi da H. Siegrist, *Professionalization as a Process: Patterns, Progression and Discontinuity*, in *Professions in Theory and History. Rethinking the Study of the Professions*, edited by M. Burrage and R. Torstendahl, Sage Publications, London 1990, pp. 177-202.

<sup>8</sup> Sulle Accademie, per quanto datato nel tempo, rimane insuperato per ampiezza e finezza dell'analisi offerta N. Pevsner, *Le Accademie d'Arte*, Einaudi, Torino 1982 [1940] mentre sull'istruzione in epoca rinascimentale è ancora

maggiore, attraverso la loro proliferazione capillare su scala continentale in età barocca<sup>9</sup> ma è solo con il Settecento illuminista, con la grande Rivoluzione, e ancor più con la centralizzazione di età napoleonica e il contemporaneo rivelarsi di alcuni dei fattori decisivi per la nascita dell'architettura moderna<sup>10</sup> che istruzione e professionalizzazione assurgono a epicentro vitale del dibattito culturale architettonico europeo. È in quel momento, infatti, che si afferma con più forza, pure nei campi della pedagogia artistica e della professionalizzazione tecnica, l'ingerenza della statualità, sancita dalla diffusa trasformazione delle Accademie in *organismi pubblici*<sup>11</sup> pienamente integrati negli esordi della prima era industriale e nelle strutture amministrative e politiche degli emergenti Stati borghesi. Stati che anche su questo fronte cominciano quindi a elaborare «dei sistemi formativi le cui caratteristiche furono il prodotto dell'incrocio tra la storia e la tradizione precedenti con i mutamenti avvenuti dopo la fine degli antichi regimi»<sup>12</sup> pensati per istruire e strutturare nuove classi dirigenti di livello locale e centrale cui poter affidare la gestione della cosa pubblica. Un processo, questo, che vide in prima linea anche le professioni tecnico-intellettuali e che ebbe un'influenza

---

utile Paul F. Grendler, *La scuola nel Rinascimento italiano*, Laterza, Roma-Bari 1991. Per i rapporti tra istituzioni e artisti l'opera più ricca di fascino è R. e M. Wittkower, *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'Antichità alla Rivoluzione francese*, Einaudi, Torino 2016 [1963]. Classici, per quanto agli antipodi, i riferimenti a J. Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Sansoni, Firenze 1996 [1860] e a P. Burke, *Cultura e società nell'Italia del Rinascimento*, Einaudi, Torino 1984.

<sup>9</sup> Sui tempi e i modi di questa diffusione si veda L. Vagnetti, *L'architetto nella storia di Occidente*, cit., pp. 307-388 e, più sinteticamente, F. Bugarini *Ingegneri, architetti, geometri: la lunga marcia delle professioni tecniche*, in *Le libere professioni in Italia*, cit., pp. 307-309. La panoramica più esaustiva del periodo per quanto riguarda il contesto artistico-architettonico è invece quella offerta da R. Wittkower, *Arte e architettura in Italia: 1600-1750*, Einaudi, Torino 2008 [1958].

<sup>10</sup> Su questo punto gli studiosi sono tendenzialmente concordi nell'assegnare al Settecento il valore di una profonda discontinuità storica per la cultura architettonica, rilevando come persistano nelle epoche e nelle istituzioni precedenti strutture corporative di origine medievale, committenza privata e mecenatismo, motivi per cui lungo tutto questo periodo «è facile comprendere le vicende dell'architettura in un quadro unitario; le forme, i metodi di progettazione, il comportamento dei progettisti, dei committenti e degli esecutori sono diversi secondo i tempi e secondo i luoghi, ma si svolgono nell'ambito di un rapporto sostanzialmente fisso e accertato fra architettura e società», L. Benevolo, *Premessa*, a Id., *Storia dell'architettura moderna*, cit., p. 1. Idee espresse, ad esempio, anche da Bruno Zevi che parla di «complementarietà dei motivi rinnovatori» succedutisi in quasi due secoli a partire dalla seconda metà del XVIII elencando: il rinnovamento del gusto, la rivoluzione tecnica, gli *-ismi* astratto-figurativi (cubismo, espressionismo, neoplasticismo, costruttivismo, futurismo), il problema sociale e la svolta urbanistica. Cfr. B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, cit., pp. 3-39. Sulla stessa linea di pensiero anche M. Tafuri e F. Dal Co, *Architettura contemporanea*, Electa, Milano 1976 e R. Gabetti e C. Olmo, *Alle radici dell'architettura contemporanea. Il cantiere e la parola*, Einaudi, Torino 1989, pp. IX-XVIII e *passim*. Pur all'interno di una differente prospettiva interpretativa si vedano anche R. De Fusco, *Segni, storia e progetto dell'architettura*, Laterza, Roma-Bari 1973, in particolare pp. 56-74, e S. Giedion, *Spazio, tempo ed architettura: lo sviluppo di una nuova tradizione*, Hoepli, Milano 2003 [1941], *passim*. La seconda metà del Settecento, infine, è anche il termine *a quo* della recentissima silloge offerta da M. Biraghi, *Storia dell'architettura contemporanea*, 2 voll., Einaudi, Torino 2008 e specificatamente il *Capitolo primo*, pp. 3-22.

<sup>11</sup> Cfr. G. Ricci, *Introduzione*, in *L'architettura nelle accademie riformate. Insegnamento, dibattito culturale, interventi pubblici*, a cura di G. Ricci, Guerini, Milano 1992, p. 11, e contestualmente l'intero volume per lo studio sistematico dei vari casi italiani.

<sup>12</sup> M. Malatesta, *Professionisti e gentiluomini*, cit., pp. 25 e sgg.

decisiva sia nel ridimensionamento della figura dell'architetto sia nella lenta sedimentazione di una profonda e mai sopita conflittualità con la ancor giovane professione ingegneristica<sup>13</sup>.

Al lento riverberarsi di questo scenario su scala continentale e al contemporaneo mutare della fisionomia cittadina, dell'organizzazione del lavoro e del mercato, all'emergere nei termini assoluti proposti da Riccardo Gabetti e Carlo Olmo, di «una nuova concezione del mondo» che collegasse «filosofia, scienza, tecnica»<sup>14</sup> corrispose la graduale avanzata di una diversa visione della cultura professionale architettonica pensata non più nella sola veste artistica, umanistica e puramente estetica ma anche come industriale, produttiva e utilitaria: immagine tanto pervasiva da influenzare parimenti sia le politiche di valorizzazione dei ruoli sostenute nei diversi contesti nazionali sia i radicali mutamenti intervenuti nell'ambito dell'istruzione. Conseguentemente già dalla fine del XVIII secolo si cominciò a concepire l'insegnamento architettonico attraverso innovative correnti interpretative, primariamente rivolte al superamento della declinazione dell'architetto come isolato e geniale *artifex* e rappresentate nella pratica da altrettante espressioni istituzionali – di livello statale e non – spesso antitetiche e indipendenti tra loro e circoscrivibili in due macroaree dai contorni sfumati e malleabili. Da una parte il bacino delle Accademie artistiche risalenti alla tradizione cinquecentesca e barocca, conservatrici e intransigenti, gelose del proprio passato e poco disponibili ad aperture di stampo “positivista”, destinate per questo a soccombere nella loro purezza originaria sotto i colpi della inarrestabile modernità europea; dall'altra, l'insieme degli istituti tecnici e scientifici<sup>15</sup>, sospinti dalla Ragione rivoluzionaria francese e dalla fondazione dei primi Politecnici oltralpe, dalla nascita delle scuole di applicazione nell'area tedesca e dal sorgere delle associazioni di categoria inglesi, che contribuirono sensibilmente al rinnovamento e alla rapida

---

<sup>13</sup> Sulla figura dell'ingegnere in Italia, pensata come *élite* non solo tecnica ma anche politica e oggetto per questo di attenzioni significativamente maggiori rispetto a quella dell'architetto, oltre alle considerazioni della Malatesta si vedano, per limitarsi ad un inquadramento generale della problematica e senza pretesa di esaustività, A. Salsano, *Ingegneri e politici. Dalla razionalizzazione alla rivoluzione materiale*, Einaudi, Torino 1987; A. Guagnini, *Academic qualifications and professional functions in the development of the Italian engineering schools. 1859-1914*, in *Education, technology and industrial performance in Europe: 1850-1939*, edited by R. Fox and A. Guagnini, Cambridge University Press - Editions de La Maison de Sciences de L'Homme, Cambridge - New York - Paris 1993, pp. 171-195 e l'intero volume per il contesto europeo; Carlo G. Laicata, *Ingegneri e scuole politecniche nell'Italia liberale*, in *Fare gli italiani. Scuola e cultura in nell'Italia contemporanea*, 2 voll., a cura di S. Soldani e G. Turi, vol. I. *La nascita dello Stato nazionale*, il Mulino, Bologna 1993, pp. 213-253; M. Minesso, *L'ingegnere dall'età napoleonica al fascismo*, in *Storia d'Italia: Annali* vol. X. *I professionisti*, cit., pp. 259-302; *Gli ingegneri in Italia fra Otto e Novecento*, a cura di A. Giuntini e M. Minesso, Franco Angeli, Milano 1999; *Amministrazioni, formazione e professione: gli ingegneri in Italia tra Sette e Ottocento*, a cura di L. Blanco, il Mulino, Bologna 2000, e infine A. Ferraresi, *Vecchie e nuove ingegneria fra teoria e pratica*, in *Storia d'Italia: Annali* vol. XXVI. *Scienze e culture dell'Italia unita*, a cura di F. Cassata e C. Pogliano, Einaudi, Torino 2011, pp. 465-496.

<sup>14</sup> R. Gabetti e C. Olmo, *Alle radici dell'architettura contemporanea*, cit., p. 100.

<sup>15</sup> Scuole che apparvero per tramite diversi e secondo rapporti coi poteri politico-economici differenziati a seconda dei rispettivi contesti nazionali. In Francia, ad esempio, furono gli organi statuali a supportare il modello delle scuole di applicazione tecnica, e nel caso specifico delle *Écoles*, in Gran Bretagna furono il mercato e gli imprenditori, in Germania il binomio industria-Stato, in Italia, infine, le Università. Su questi punti, che richiederebbero spazi decisamente superiori alle disponibilità di questo lavoro, mi limito a rimandare ancora all'opera di M. Malatesta, *Professionisti e gentiluomini*, cit., pp. 199-240.

ascesa sociale della figura ingegneristica, investendo di rimando anche le fondamenta del pensiero e del mestiere architettonico, arrivando a scindere, infine, i suoi orizzonti storici di riferimento. Se da un lato, infatti, persistevano la *Storia* e il *passato*, e rifioriva un pensiero archeologico rivolto alla tradizione e alla retorica della continuità, coincidente col risveglio dei nazionalismi europei, la problematica dello stile e la volontà di non lasciar cadere nel vuoto, o peggio ancora nell'oblio, il retaggio dei secoli passati, dall'altro si facevano strada le inimmaginabili possibilità della *Tecnica*, il *presente* – e in parte il futuro –, l'affermazione di una oggettivazione scientifica della cultura costruttiva, il fascino dei materiali e del progresso, l'utilità e la funzione come canoni interpretativi per leggere la realtà e la distanza come metro di comparazione con tutto ciò che veniva percepito come estraneo alle idealità dei tempi moderni.

Contraddizioni e antinomie – ma anche coesistenze e complementarità –, che toccano tutti i contesti nazionali e che segnano alla radice l'intero campo della pratica costruttiva andando a tessere l'ordito entro cui si muoveranno i protagonisti e le correnti del pensiero architettonico europeo, e in minor parte italiano, lungo tutto l'Ottocento. A partire dall'«eclettismo storicistico» – riprendendo una categoria cara a Renato De Fusco<sup>16</sup> – sospeso tra i neologismi, i *revivals* e le ansie progettuali legate alla moderna tecnologia; passando per William Morris, e con esso l'*Arts and Crafts*, con le sue utopie di un'arte estensiva, sociale ma, allo stesso tempo, raffinata e ispirata al recupero delle strutture medievali da opporre alle possibili derive della produzione industriale<sup>17</sup>; arrivando, infine, al campo dell'*Art Nouveau*, alla sua anima presentista, perfino popolare e internazionale<sup>18</sup>, eppure ancora incapace di guardare oltre la provvisorietà del momento storico<sup>19</sup>. Oscillazioni che, pur con notevoli indecisioni e ossequi verso modelli di importazione europea,

---

<sup>16</sup> Cfr. R. De Fusco, *Storia dell'architettura contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 1982, pp. 3-67.

<sup>17</sup> Cfr. N. Pevsner, *I pionieri dell'architettura moderna. Da William Morris a Walter Gropius*, Garzanti, Milano 1999 [1937], in particolare il *Capitolo 2*, pp. 43-75.

<sup>18</sup> Per avere un'idea dell'estensione del movimento, pur con le rispettive differenti nazionali e individuali, è sufficiente collocarne geograficamente i maestri a livello europeo: Victor Horta ed Henry Van de Velde in Belgio, Charles Rennie Mackintosh in Scozia, Antonio Gaudí in Spagna, Otto Wagner, Joseph Maria Olbrich e Joseph Hoffmann tra Austria e Germania. Su altre figure, quali l'austriaco Adolf Loos, i francesi Auguste Perret e Tony Garnier e il tedesco Paul Behrens, permangono invece alcune differenze interpretative tra gli studiosi. Bruno Zevi, ad esempio, tende ad includerli all'interno del movimento *Art Nouveau*, evitando una narrazione impostata su fasi e successioni e preferendo concentrarsi sulla contemporaneità dei fenomeni artistici e sociali, cfr. B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, cit., pp. 54-92; Leonardo Benevolo esclude i successori di Morris e le esperienze dei francesi perché fondate su specifiche tradizioni nazionali, cfr. L. Benevolo, *Storia dell'architettura moderna*, cit., pp. 275-334, mentre Renato De Fusco – sulla scia delle osservazioni di Edoardo Persico risalenti ai primi anni Trenta – ha coniato per questi autori uno spazio differente quello del prorazionalismo, cfr. R. De Fusco, *Storia dell'architettura contemporanea*, cit., pp. 121-156.

<sup>19</sup> Se è impossibile racchiudere la complessità dell'*Art Nouveau* in poche pagine di chiaro intento riassuntivo e didascalico, rischiando tra l'altro di perdere il filo della narrazione, è però necessario sottolineare che con esso, pur concretandosi e presentandosi per la prima volta in maniera diffusa e quasi unitaria tematiche culturali decisive per gli sviluppi successivi della cultura architettonica, si è ancora inevitabilmente all'interno della *transizione* e del *passaggio*. In parte perché il ruolo di distruttore dell'immaginario artistico tocca in questo momento soprattutto alla pittura e alle correnti d'avanguardia figurativa e, secondariamente, perché il movimento troverà sulla sua strada un evento epocale e ingestibile all'interno delle categorie interpretative da esso proposte come la Grande Guerra.

finiranno per coinvolgere l'ambiente italiano determinando alcune importanti nonché durature scelte nei campi dell'educazione e della professione architettonica, arrivando ad influenzare la stessa strutturazione legislativa ad essi riferita.

Ed esemplari, a tal riguardo, sono le normative introdotte nell'ambito dell'istruzione tecnica dalla legge Casati del 13 novembre 1859<sup>20</sup>, cui fu uniformato l'intero sistema scolastico della penisola dopo il compimento dei processi risorgimentali, che ricalcano e istituzionalizzano sia le derivazioni europee – transalpine e secondariamente tedesche e anglosassoni<sup>21</sup> – sia le incertezze e le ambiguità diffuse tanto nel campo architettonico nazionale quanto, più generalmente, nell'intera classe dirigente italiana<sup>22</sup>. Da una parte, infatti, la legge escludeva la possibile fondazione di distinte scuole di architettura istituendo, invece, Regie Scuole di Applicazione e Istituti Tecnici Superiori orientati, pur nella loro provvisorietà, verso un sapere scientifico e scegliendo quindi di virare su una determinata figura professionale, quella dell'ingegnere; dall'altra, però, essa manteneva in vita le antiche Accademie e le Scuole di Belle Arti ossia istituzioni storicamente legate allo studio artistico-architettonico, alla creazione e al genio ma sprovviste di insegnamenti di carattere funzionale e tecnico. All'evasività di queste condizioni, inoltre, si sommava l'assenza di un chiaro statuto unitario che definisse con precisione i *curricula* di studio e le tappe necessarie per il riconoscimento del titolo architettonico – sistematizzatesi solo all'inizio degli anni Trenta – tanto che tutti questi istituti rilasciavano egualmente diplomi per l'abilitazione al mestiere architettonico (professore di disegno architettonico, architetto civile o ingegnere civile), generando una congerie legislativa che si protrasse lungo buona parte dell'epoca post-risorgimentale, costellata perciò da conflitti sul valore dei titoli e sulle rispettive aree di competenza e segnata dall'ampliamento delle asimmetrie dottrinali e scolastiche tra i diversi licenziati.

Una situazione legislativa, didattica e professionale, quella offerta dai primi anni del cinquantennio post-unitario, estremamente debilitante per l'architetto italiano, cui si accompagnava

---

<sup>20</sup> Per una descrizione analitica della legge è ancora valido G. Talamo, *La scuola: dalla legge Casati alla inchiesta del 1864*, Giuffrè, Milano 1960. Per le sezioni della legge riguardanti l'istruzione tecnica si vedano invece A. Tonelli, *L'istruzione tecnica e professionale di stato nelle strutture e nei programmi da Casati ai giorni nostri*, Giuffrè, Milano 1964 e D. Bertone Jovine, *La legge Casati e l'istruzione tecnica*, in *Storia della didattica. Dalla legge Casati ad oggi*, 2 voll., a cura di A. Semeraro, vol. I, Editori Riuniti, Roma 1976, pp. 355-366, ora parzialmente riprodotto in A. Malinverno, *La scuola in Italia. Dalla legge Casati alla riforma Moratti (1860-2004)*, Unicopli, Milano 2006, pp. 114-119. Sulle forti polemiche suscitate dalla legge ancora D. Bertoni Jovine, *La legge Casati nella critica contemporanea*, in «I problemi della pedagogia», 5/1, gennaio-febbraio 1959, pp. 77-117 e l'intero numero speciale della rivista per una descrizione accurata della struttura legislativa.

<sup>21</sup> È questa la linea di pensiero proposta da R. Gabetti e P. Marconi, *L'insegnamento dell'architettura nel sistema didattico franco-italiano (1789-1922)*, Quaderni di Studio del Politecnico di Torino, Torino 1968, e poi riproposto sulla rivista «Controspazio», 3/3, 6, 9 e 10-11, 1971, rimasto ad oggi unico e isolato contributo di *longue durée* sulla tematica.

<sup>22</sup> «I limiti della legge Casati – ha scritto Giuseppe Talamo – erano, insomma, i limiti propri della classe dirigente italiana e ne rispecchiavano fedelmente i timori e le angustie, come gli ideali e le speranze. E il fatto che sia rimasta per tanto tempo la fondamentale ossatura della scuola italiana, ad onta delle varie e numerose riforme, conferma ancora una volta che una nuova politica scolastica può aversi soltanto quando si sia sviluppato nel paese un autentico rinnovamento culturale», in G. Talamo, *La scuola: dalla legge Casati alla inchiesta del 1864*, cit., p. 22.

la frammentarietà della categoria e del suo panorama culturale tendenzialmente privo di punti di riferimento centrali, relegato a figure periferiche e voci spesso isolate nei vari contesti regionali. Mentre la cultura architettonica europea interiorizzava e rielaborava lo storicismo di Viollet-le-Duc, la poetica di John Ruskin, i concetti di *Einfühlung* e di *Sichtbarkeit* propri dell'area tedesca e la *Kunstwollen* viennese di Alois Riegl, ponendo le basi per quello che andrà delineandosi come il pensiero architettonico novecentesco dominante<sup>23</sup>, la critica italiana rimaneva limitata ad una *élite* fortemente individuale e a pochi esponenti – a lungo completamente dimenticati dalla storiografia – quali Pietro Selvatico Estense, Luca Beltrami, Alfredo Melani e Camillo Boito<sup>24</sup> sostanzialmente impegnati in riflessioni di chiara matrice risorgimentale. Uno scenario che sembrò conoscere una parziale inversione di marcia solo a cavallo tra i due secoli quando l'eco dei fermenti europei oltrepassò, infine, anche i confini italiani.

Fu allora, infatti, che il dibattito architettonico nazionale raggiunse nuove e inconsuete dimensioni di diffusione e ramificazione coinvolgendo un intero campo intellettuale<sup>25</sup> diramatosi fra

---

<sup>23</sup> Per un quadro generale ma al contempo accurato delle teorie qui citate cfr. R. De Fusco, *L'idea di architettura. Storia della critica da Viollet-le-Duc a Persico*, Edizioni di Comunità, Milano 1964. È interessante notare, tra l'altro, come lo stesso De Fusco tralasci completamente la critica ottocentesca italiana analizzando il caso nazionale solo partendo dall'estetica crociana poiché – per usare le parole dell'autore – «pur riconoscendo ad alcuni autori dell'ottocento un'informazione di livello europeo, solo nel novecento può parlarsi di un contributo critico italiano alla moderna rivoluzione architettonica». *Ivi*, p. 217. Giudizio, questo, che nella recente riedizione del volume è stato invece incomprensibilmente rimosso, cfr. R. De Fusco, *L'idea di architettura. Storia della critica da Viollet-le-Duc a Persico*, Franco Angeli, Milano 2003. Le radici di una sentenza tanto denigratoria nei confronti della critica ottocentesca italiana potrebbero derivare, almeno in parte, da L. Venturi, *Storia della critica d'arte*, Einaudi, Torino 1964 [1936]; opera tanto fortunata quanto ancora oggi estremamente influente.

<sup>24</sup> All'ostracismo conminato nei riguardi dell'Ottocento architettonico italiano da storici e critici fin dal secondo dopoguerra – in pressoché totale continuità con l'opinione fortemente negativa del periodo sostenuta da buona parte della cultura di epoca fascista – si è sostituito negli ultimi anni un atteggiamento di lieve apertura e di parziale rivalutazione, condizione che ha prodotto diversi studi, apparati bibliografici, ricerche ed esposizioni riguardanti sia i singoli protagonisti sia l'atmosfera generale del periodo. Tra questi segnalo i pionieristici Henry R. Hitchcock, *L'architettura dell'Ottocento e del Novecento*, Einaudi, Torino 1989, particolarmente la *Parte Prima* e la *Parte Seconda* dell'opera e R. De Fusco, *L'architettura dell'Ottocento*, UTET, Torino 1980. Sulla figura di Boito *Camillo Boito. Il nuovo e l'antico in architettura*, a cura di Maria A. Crippa, Jaca Book, Milano 1988; *Omaggio a Camillo Boito*, a cura di A. Grimoldi, Franco Angeli, Milano 1991; M. Maderna, *Camillo Boito. Pensiero sull'architettura e dibattito coevo*, Guerini, Milano 1995; G. Zucconi, *L'invenzione del passato. Camillo Boito e l'architettura neomedievale*, Marsilio, Venezia 1997, *Camillo Boito. Un'architettura per l'Italia unita*, a cura di G. Zucconi e F. Castellani, Marsilio, Venezia 2000. Su Selvatico *Pietro Selvatico e il rinnovamento delle arti nell'Italia dell'Ottocento*, a cura di A. auf der Heyde, M. Visentin, F. Castellani, Edizioni della Normale – Istituto Veneto di Scienze, lettere ed arti, Pisa 2016. Su Beltrami: *Luca Beltrami architetto. Milano tra Ottocento e Novecento*, a cura di L. Baldrighi, Electa - Triennale di Milano, Milano 1997 e *Luca Beltrami 1854-1933. Storia, arte e architettura a Milano*, a cura di S. Paoli, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2014. Su Melani *Alfredo Melani e l'architettura moderna in Italia: antologia critica (1882-1910)*, a cura di Maria L. Scalvini e F. Mangone, Officina, Roma 1998.

<sup>25</sup> Per la ricostruzione del *campo* e per la descrizione del complesso e tortuoso *iter* legislativo di questi anni riguardante la figura dell'architetto e la sua istruzione si veda, pur nella sua natura eminentemente didascalica, L. De Stefani, *Le scuole di architettura in Italia. Il dibattito dal 1860 al 1933*, Franco Angeli, Milano 1992. Spunti interessanti sono anche in G. Bozza e J. Bassi, *La formazione e la posizione dell'ingegnere e dell'architetto nelle varie epoche storiche*, in *Il centenario del Politecnico di Milano. 1863-1963*, Tamburini, Milano 1964, pp. 11-113; L. Compagnin e Maria L. Mazzola, *La nascita delle scuole superiori di architettura in Italia*, in *Il Razionalismo e l'architettura in Italia durante il Fascismo*, cit., pp. 194-196 e G. Ricci, *Il dibattito culturale e legislativo per l'istituzione delle scuole superiori di architettura*, in *Il Politecnico di Milano nella storia italiana (1914-1963)*, Cariplo - Laterza, Milano - Roma 1988, pp. 585-612. Rimane essenziale, inoltre – per quanto percorsa da diverse asserzioni non totalmente condivisibili – l'ampia panoramica offerta da P. Nicoloso, *Gli architetti di Mussolini. Scuole e sindacato*,

istituzioni centrali e locali, associazioni di categoria, Accademie e organi di stampa, in grado di sensibilizzare la nascita di pubblicazioni specialistiche<sup>26</sup>, di interessare prestigiose riviste culturali, quotidiani e settimanali di livello locale e nazionale<sup>27</sup> e di raccogliersi in congressi e assemblee organizzati sull'intera penisola<sup>28</sup>. Per quanto inizialmente ridotta e rimodellata sui bisogni italiani, l'assimilazione dell'atmosfera europea offrì nuova linfa vitale ad un terreno inaridito, segnato dal profondo sconforto, dal malessere e dalla disaffezione nei confronti delle strutture normative e culturali proposte per l'architetto dallo Stato liberale, visto ormai come il simbolo di una stasi perpetua e giudicato dal campo architettonico nazionale come inadatto a risolvere le problematiche legate al suo carente e durevole *status quo*. A questa pervasiva sfiducia nei confronti del presente, inoltre, si affiancò la consapevolezza di non poter più limitare la polemica architettonica alla sola risoluzione di realtà pratiche – quali la costituzione di specifiche Scuole di Architettura e la sistemazione degli organi di categoria – ma di dover ragionare in maniera critica su un raggio più ampio di argomentazioni che includesse i rapporti tra arte e pubblico, le conseguenze dell'avvento della società di massa e la necessità di abbandonare i santuari della pura creazione artistica dirottandola, invece, verso l'orizzonte sociale e il mondo del politico individuando un nuovo potere egemone cui affidarsi per recuperare il prestigio andato perduto.

*Topoi*, questi, che emergono ad esempio nel discorso inaugurale della Regia Scuola di Architettura di Roma<sup>29</sup> pronunciato dal primo Direttore Manfredo Emanuele Manfredi, dove il rapporto architettura-società assume un valore centrale quando egli afferma che la storia dell'architettura «fu sempre connessa alla storia civile, da cui gli artisti trassero le ispirazioni per le

---

*architetti e massoni, professori e politici negli anni del regime*, cit., ed in particolare il *Cap. I*. Indicazioni utili anche in G. Zucconi, *La città contesa. Dagli ingegneri sanitari agli urbanisti (1885-1942)*, Jaca Book, Milano 1989, *passim* e, nel recente volume collettaneo *Professionisti città e territorio. Percorsi di ricerca tra storia dell'urbanistica e storia della città*, a cura di S. Adorno, Gangemi, Roma 2002.

<sup>26</sup> Quali, ad esempio, il «Giornale dell'Ingegnere, Architetto e Agronomo» (1853), «Arte e Storia» (1882), «L'Edilizia Moderna» (1892), «Il Monitore Tecnico» (1894), «Arte italiana decorativa e industriale» (1890), «L'Architettura italiana» (1905). Diffusione che coinvolse anche le riviste puramente artistiche come dimostrato da recenti pubblicazioni quali *Riviste d'arte fra Ottocento ed Età contemporanea*, a cura di Gianni C. Sciolla, Skira, Ginevra-Milano 2003 e *Percorsi di critica. Un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, a cura di R. Cioffi e A. Rovetta, Vita e Pensiero, Milano 2007.

<sup>27</sup> «La Nuova Antologia», «Emporium», «La Perseveranza» di Milano, «Il Marzocco» di Firenze per arrivare al «Corriere della Sera» e a «Il Giornale d'Italia».

<sup>28</sup> Tra cui Parma (1870), Milano (1873), Firenze (1875), Napoli (1879), Venezia (1887), Genova (1896), Cagliari (1902) ancora Milano (1906) e Firenze (1909).

<sup>29</sup> Sulla Scuola romana – situata provvisoriamente nei locali dell'Istituto di Belle Arti di via Ripetta e inaugurata il 18 dicembre del 1920 – si vedano M. Ranzi, *La scuola di architettura di Roma*, in *Gli architetti italiani verso il Duemila*, Gangemi, Roma 1992; *Principi e metodi della storia dell'architettura e l'eredità della "scuola romana"*. Atti del Convegno internazionale, Roma, 26-27-28 marzo 1992, a cura di F. Colonna e S. Costantini, Centro Stampa Ateneo, Roma 1995 e soprattutto il poderoso volume, *La facoltà di Architettura dell'Università "La Sapienza" dalle origini al Duemila. Discipline, docenti, studenti*, a cura di V. Franchetti Pardo, Gangemi, Roma 2001. Di notevole interesse è inoltre: *La Facoltà di Architettura di Roma: nel suo trentacinquesimo anno di vita*, a cura di L. Vagnetti e G. Dall'Osteria, Edizioni della Facoltà di Architettura di Roma, Roma 1955, stampato in soli duemila esemplari, poiché ripropone gli Atti Costitutivi, il Quadro organico del Personale Insegnante, la Popolazione scolastica con evoluzioni e ramificazioni e, infine, i laureati della Scuola.



loro opere più grandi e significative» tanto che, nell'incedere delle civiltà, «i periodi di grandezza e di decadenza, gli istanti di gaudio e di depressione, trovarono sempre corrispondenza nei monumenti dell'epoca»<sup>30</sup> e non vi è retorica nel giudicare il presente come un «momento aspro della vita nazionale», attraversato da una «irrequietezza che pervade tutti gli animi»<sup>31</sup>. *Topoi*, ancora, che tornano nella successiva prolusione di Gustavo Giovannoni *L'architettura italiana nella storia e nella vita*, impregnata di malinconia verso il «magnifico retaggio di nobiltà e di gloria», «verso la fede che un tempo informava tutte le manifestazioni architettoniche»<sup>32</sup> e colma di disprezzo per l'imperante «indifferenza fatta di consuetudine»<sup>33</sup>. *Topoi*, infine, che coinvolgono anche Ugo Ojetti<sup>34</sup> quando presenta ai propri editori la rivista «Dedalo», atto di reazione – secondo

---

<sup>30</sup> Manfredo E. Manfredi, *Inaugurazione della R. Scuola di Architettura in Roma, 18 dicembre 1920*, in «Annuario della Regia Scuola Superiore di Architettura di Roma. Anno Accademico 1920-1921», Garroni, Roma 1921, p. 9. La figura di Manfredi è stata perlopiù rimossa dalla storiografia artistica italiana, rimanendo invischiata anch'essa in quella profonda *damnatio memoriae* precedentemente citata che tanto ha coinvolto l'Ottocento architettonico italiano. Eppure l'architetto piacentino è stato uno dei maggiori interpreti della cultura architettonica nazionale negli anni compresi tra la fine del XIX secolo e gli albori del XX partecipando alla progettazione di opere di assoluto valore ed estrema importanza: su tutte, il Monumento a Vittorio Emanuele II a Roma. A questo, si somma naturalmente il ruolo di protagonista rivestito da Manfredi nell'ambito delle problematiche legate all'istruzione e alla professionalizzazione. Cfr. *Manfredo Manfredi e il classicismo della nuova Italia*, a cura di F. Borsi e Maria C. Buscioni, Electa, Milano 1983.

<sup>31</sup> Manfredo E. Manfredi, *Inaugurazione della R. Scuola di Architettura in Roma, 18 dicembre 1920*, cit., p. 9.

<sup>32</sup> G. Giovannoni, *L'architettura italiana nella storia e nella vita*. Prolusione inaugurale letta il 18 dicembre 1920, in «Annuario della Regia Scuola Superiore di Architettura di Roma. Anno Accademico 1920-1921», Garroni, Roma 1921, p. 14, poi ripubblicata e ampliata in G. Giovannoni, *Questioni di architettura nella storia e nella vita. Edilizia – Estetica architettonica – Restauri – Ambiente dei monumenti*, Società editrice d'arte illustrata, Roma 1925, pp. 7-36. Di Gustavo Giovannoni, Guido Zucconi ha offerto questo ritratto: «uomo di pensiero e uomo d'azione, archeologo e tecnologo, conoscitore d'arte e ingegnere civile, studioso di monumenti ed esperto di piani regolatori, progettista di reti fognarie e storico dell'architettura, collaboratore della Enciclopedia Italiana e difensore del sacro volto d'Italia, specialista in costruzioni anti-sismiche e consigliere del ministro in materia di belle arti», G. Zucconi, *Introduzione. Il profilo dell'architetto totale*, in *Gustavo Giovannoni. Dal capitello alla città*, a cura di G. Zucconi, Jaca Book, Milano 1997, p. 9. Giovannoni svolgerà durante il ventennio un ruolo di primissimo piano nei più diversi contesti del panorama architettonico eppure, come sottolinea lo stesso Zucconi nella citata *Introduzione*, solo tardivamente si è assistito ad una riscoperta, ancora oggi parziale, del personaggio dovuta all'opera del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura di Roma e a pubblicazioni quali: Alessandro S. Curuni, *Riordino delle carte di Gustavo Giovannoni. Appunti per una biografia*, Multigrafica, Roma 1979; A. Del Bufalo, *Gustavo Giovannoni. Note e osservazioni integrate dalla consultazione dell'archivio presso il Centro di Studi di Storia dell'Architettura*, Edizioni Kappa, Roma 1982; *L'associazione artistica tra i cultori di architettura e Gustavo Giovannoni*. Atti del seminario internazionale, Roma, 19-20 novembre 1987, in «Bollettino del Centro di Studi per la storia dell'architettura», 36/1990. Riflessioni sul personaggio e sull'importanza della sua opera sono anche in F. Choay, *L'allegoria del patrimonio*, Officina, Roma 1995, *passim*.

<sup>33</sup> G. Giovannoni, *L'architettura italiana nella storia e nella vita*, cit., p. 11.

<sup>34</sup> Sulla figura di Ojetti, che tanto spesso tornerà nelle prossime pagine, si vedano, per il periodo a cavallo tra i due secoli, G. Piovone, *Critici e Saggisti*, in *L'Otto-Novecento*, a cura della Libera Cattedra di Storia della Civiltà Fiorentina, Sansoni, Firenze 1957, pp. 325 e sgg. e G. De Lorenzi, *Ugo Ojetti critico d'arte. Dal «Marzocco» a «Dedalo»*, Le Lettere, Firenze 2004. Sull'attività di Ojetti tra le due guerre, invece, si rimanda ai recenti lavori di M. Nezzo, *Critica d'arte in guerra. Ojetti 1914-1920*, Terra ferma, Vicenza 2003 e Id., *Ugo Ojetti. Critica, azione, ideologia: dalle Biennali d'arte antica al Premio Cremona*, il Poligrafo, Padova 2016 e, in parte, a P. Spadini, *Considerazioni sulle lettere di Adolfo Venturi a Ugo Ojetti*, in *Adolfo Venturi e l'insegnamento della storia dell'arte*. Atti del Convegno di Roma 14-15 dicembre 1992, a cura di S. Valeri, Lithos, Roma 1996. Per un profilo biografico e intellettuale del personaggio, l'unica opera di carattere monografico resta ancora, incredibilmente, *Immagini nelle parole: Ugo Ojetti*, a cura di C. Ceccuti e M. Vannucci, con *Prefazione* di Giovanni Spadolini, Longanesi, Milano 1978. Dello stesso Ceccuti è anche l'*Introduzione al Carteggio D'Annunzio-Ojetti (1894-1937)*, a cura di C. Ceccuti, Le Monnier, Firenze 1979. Una raccolta bibliografica di ampissimo respiro sull'autore che spazia dai primi anni del Novecento ai giorni nostri è in *Ugo Ojetti. Cose viste. Un'antologia*, a cura di T. Iermano, Avagliano Editore, Cava de' Tirreni 2002, pp. 22-30.

le parole del giornalista e critico d'arte fiorentino – all'«esilio» e alla «decadenza» vissuti dalla cultura artistica e architettonica italiana e rivolta perciò a «un più vasto pubblico» poiché l'arte, proseguiva Ojetti, «o è mescolata alla vita quotidiana e possibilmente alla vita di tutti, dalla scuola alla chiesa, dalla casa alla strada, o s'illanguidisce, si deforma e decade come oggi si può dovunque vedere»<sup>35</sup>.

In una delle sue fondamentali opere sulla cultura – e in senso lato sulla *politica* – italiana e francese nell'*età della crisi*, Luisa Mangoni ha descritto in maniera esemplare quanto, dopo anni di studio e migliaia di documenti interpretati con sguardo critico, fosse sorta in lei una percezione che potrebbe colpire anche chi voglia inoltrarsi nel campo architettonico nazionale dello stesso periodo, ossia «l'impressione costante di trovarsi di fronte a plagi» poiché – continua la Mangoni – «ogni frase risuona come già letta o già scritta»<sup>36</sup>, ogni appello, ogni invocazione, sembra entrare a far parte di un discorso tendente ad una prossima unitarietà, radicato in una definita e conclusa temporalità. Temporalità che nei casi qui presi in considerazione si presenta come disillusa e in parte priva di speranza, oscillante tra due sentimenti dominanti: la *nostalgia* e l'*attesa*. Nostalgia delle epoche passate, del mecenatismo, del prestigio perduto e di quei grandi segni – «l'Aquila e la Croce»<sup>37</sup> – che irradiarono il verbo dell'arte italiana nella sua stagione più fertile, quella rinascimentale; e attesa, attesa di una rinascita, di una resurrezione, del «tocco sapiente e miracoloso di qualche creatura sovrana»<sup>38</sup> che rinvigorisca le arti nazionali e, prima fra tutte, l'architettura. Ed è ancora Gustavo Giovannoni ad offrire l'immagine capace di racchiudere eloquentemente questo passaggio quando, citando nella sua prolusione un celebre passo del Purgatorio dantesco, parla della cultura architettonica italiana come di una «nave senza nocchiero in

---

<sup>35</sup> «Dedalo. Rassegna d'arte», diretta da Ugo Ojetti, nasce nel giugno del 1920. Pubblicata dalla storica casa editrice Bestetti-Tumminelli fino al 1931 e poi dal più importante triumvirato editoriale italiano Treves-Treccani-Tumminelli, cesserà le pubblicazioni nel 1933. Il manifesto programmatico della rivista, da cui è tratta la citazione, è riprodotto in *La fototeca di Dedalo*, a cura di M. Fileti Mazza, «Centro di Ricerche informatiche per i Beni Culturali. Quaderni», V, Scuola Normale Superiore, Pisa 1995, pp. 7-8.

<sup>36</sup> L. Mangoni, *Una crisi di fine secolo. La cultura italiana e la Francia fra Otto e Novecento*, Einaudi, Torino 1985, p. VIII. Sul concetto di *crisi* e sulla sua storia, obbligatorio il riferimento all'intera opera di Reinhart Koselleck di cui segnalò almeno R. Koselleck, *Critica illuminista e crisi della società borghese*, il Mulino, Bologna 1972; Id., *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici*, cit., e, infine, Id., *Crisi. Per un lessico della modernità*, a cura di G. Imbriano e S. Rodeschini, Ombre Corte, Verona 2012.

<sup>37</sup> P. D'Achiardi, *La funzione architettonica delle arti figurative*. Prolusione inaugurale letta il 21 novembre 1922, in «Annuario della Regia Scuola Superiore di Architettura di Roma. Anno Accademico 1922-1923», Garroni, Roma 1924, p. 21. L'allegoria dell'Aquila e della Croce è ripresa da D. Alighieri, *Commedia*, 3 voll., a cura di Anna M. Chiavacci Leonardi, Mondadori, Milano 2001, *passim*; simbolismi riportati alla luce nei primi anni Venti dalla lettura del dantista Luigi Valli – discepolo di Giovanni Pascoli – e fonte di accessi dibattiti negli anni immediatamente successivi. Cfr. L. Valli, *Il segreto della croce e dell'aquila nella Divina Commedia*, Zanichelli, Bologna 1922. Ininterrottamente ristampato fino al 1928, il testo è stato tra l'altro recentemente riedito L. Valli, *Il segreto della Croce e dell'aquila nella Divina Commedia*, Luni, Milano 1996. Per la figura del D'Achiardi rimando a G. Lomonaco e Paolo E. Trastulli, *Tra 800 e 900 Pietro D'Achiardi: un toscano a Roma*, Edizioni Dilor, Roma 1984.

<sup>38</sup> P. D'Achiardi, *La funzione architettonica delle arti figurative*, cit., p. 21.

gran tempesta»<sup>39</sup>, incapace sia di riprendere la propria navigazione solcando le autorevoli rotte battute dai maestri, sia di salpare, attraverso i porti incerti della modernità, verso nuovi lidi, verso l'avvenire. Solo tenendo a mente queste riflessioni, e i processi da cui esse scaturiscono, è possibile affrontare la soglia ormai prossima, solo considerando quanto l'architetto che si appresta ad incontrare il fascismo sia un soggetto incompiuto, inappagato, ansioso di rivivere gli antichi fasti e quanto ancora la cultura che esprime, e di cui è espressione, sia incerta, confusa, priva di ordine, di punti cardinali cui fare riferimento.

Da questo punto di vista, allora, gli anni Venti, e con essi un presunto nocchiero rivoluzionario come il fascismo, inaugureranno per la professione e, conseguentemente, per la cultura architettonica italiana, «una nuova stagione, scandita da provvedimenti giuridici importanti e tra loro ravvicinati»<sup>40</sup>, sia nel campo dell'istruzione che in quello della professionalizzazione: provvedimenti – ha sottolineato Gabriele Turi – che risponderanno «allo sviluppo di gruppi sociali – e tra questi delle libere professioni – sempre più forti e all'esigenza, avvertita non solo in Italia, di organizzarli all'interno dello Stato superando la dicotomia pubblico-privato» riflettendo su scala nazionale «gli obiettivi di controllo e di acquisizione del consenso del fascismo»<sup>41</sup>. Il ruolo di grande rilievo riservato alle scuole all'interno della riforma Gentile – la principale ristrutturazione del panorama educativo italiano in epoca post-risorgimentale proposta dal primo governo Mussolini<sup>42</sup> –, la legge sulla tutela del titolo e della professione di architetto e ingegnere approvata nel giugno del 1923, l'immediata creazione di un sindacato di categoria e la sua progressiva strutturazione e fascistizzazione proseguita fino al 1926, la definitiva separazione dall'ordine degli ingegneri avvenuta nel 1927, il I Congresso del Sindacato su scala nazionale organizzato nell'aprile

---

<sup>39</sup> Di nuovo D. Alighieri, *Commedia*, cit., vol. II, *Purg.*, VI, vv. 76-78, pp.183-184: «Ahi serve Italia, di dolore ostello,/ nave senza nocchiere in gran tempesta,/ non donna di provincie, ma, bordello!»; questa volta citato da G. Giovannoni, *L'architettura italiana nella storia e nella vita*, cit., p. 14.

<sup>40</sup> D. Calabi, *L'architetto*, in *Storia d'Italia: Annali* vol. X. *I professionisti*, cit., p. 339.

<sup>41</sup> G. Turi, *Le libere professioni e lo Stato*, in *Libere professioni e fascismo*, a cura di G. Turi, Franco Angeli, Milano 1994, pp. 24-25.

<sup>42</sup> Varata nel dicembre del 1923, la riforma Gentile recepisce e conferma in primo luogo la Regia Scuola di Architettura di Roma, collocandola nel ristretto novero delle sedi universitarie finanziate interamente dallo Stato e ribadendo, in questo modo, la centralità dell'istituto e il suo ruolo di guida nel campo dell'istruzione artistica. Secondariamente, essa crea un apposito livello intermedio di istruzione per i giovani che vogliano dedicarsi al campo dell'arte – il liceo artistico – impegnandosi, infine, a sostenere, economicamente e politicamente, la fondazione di istituzioni simili alla Scuola capitolina sull'intero territorio nazionale. Su questi punti rimando a P. Nicoloso, *Gli architetti di Mussolini. Scuole e sindacato, architetti e massoni, professori e politici negli anni del regime*, cit., pp. 45-49. Sulla riforma Gentile e sulla politica scolastica del primo fascismo si vedano invece L. Ambrosoli, *Libertà e religione nella riforma Gentile*, Vallecchi, Firenze 1980; M. Ostenc, *La scuola italiana durante il fascismo*, Laterza, Roma-Bari 1981; J. Charnitzky, *Fascismo e scuola. La politica scolastica del regime fascista (1922-1943)*, La Nuova Italia, Firenze 1994; M. Galfré, *Una riforma alla prova. La scuola media di Gentile e il fascismo*, Franco Angeli, Milano 2000. Per quanto riguarda le forti opposizioni alla riforma e il suo inevitabile fallimento, segnalo su tutti A. Tarquini, *Il Gentile dei fascisti. Gentiliani e antigentiliani nel regime fascista*, il Mulino, Bologna 2009, in particolare i *Capitoli I e II*. Un compendio sulle politiche educative del ventennio con un taglio particolarmente interessante è stato recentemente offerto ancora da A. Tarquini, *Fascist Educational Policy from 1922 to 1943: A Contribution to the Current Debate on Political Religions*, in «Journal of Contemporary History», 50/2, 2015, pp. 168-187.

del 1928: frammenti di un quadro espressamente corporativo e monopolistico, di un percorso che punta diritto verso l'assoluto inquadramento della professione nelle gerarchie del regime.

Quello che ne risulta, condividendo le riflessioni di Marzio Barbagli<sup>43</sup> e sommandole a quelle appena accennate di Turi, è un quadro socio-politico in cui il fascismo, fin dagli inizi, si presenta agli architetti italiani come il possibile potere lungamente cercato, come il costruttore di un sistema provvisto di *ordine*, di carattere *chiuso* e radicalmente *professionalizzato* in cui ogni tassello del percorso educativo, così come del professionale, viene canalizzato in una direttiva lineare, composta da vicoli ciechi e impostata a priori, tanto che a titoli, lauree e diplomi viene riservato un valore puramente accademico e l'accesso all'esercizio della professione viene invece veicolato attraverso il necessario superamento di un esame di Stato massimizzando il controllo degli organi centrali sui corpi intermedi professionali. Un sistema al quale il mondo architettonico italiano – ed è fondamentale fissare questo punto perché effetto dei lunghi processi sopra descritti e in parte causa di quelli a venire – non solo si adegua con estrema facilità e disponibilità anche riconoscendone, perché non velati, l'insito dirigismo e la necessaria abdicazione di qualsiasi sovranità di categoria, ma anzi accoglie con estrema soddisfazione pur di riconquistare un ruolo di primo piano all'interno delle arti, pur di fuggire il limbo consolidatosi nel cinquantennio liberale, pur di oltrepassare, infine, la transitorietà del momento storico e ridefinire i caratteri del proprio essere nel tempo.

Con la parziale risoluzione delle problematiche professionali ed educative, superati i timori reverenziali e riacquisita fiducia nel proprio avvenire, la cultura architettonica italiana cesserà di vivere nel binomio nostalgia-attesa e comincerà gradualmente ad elaborare domande e risposte sulla contemporaneità, a ragionare in maniera costruttiva – senza affannare la parola di alcun giudizio di valore – sulla crisi e sulla sua risoluzione, a confrontarsi con la Storia tutta, rompendo l'omogeneità che aveva segnato gli anni del funesto dopoguerra – su cui si tornerà tra poche pagine – per ramificarsi, moltiplicarsi ed evolversi. Se agli esordi il confronto si svolgerà in particolar modo nel campo del *passato* e delle tematiche ad esso legate, col progressivo avvicinamento di cultura architettonica e fascismo si assisterà, invece, alla sempre più radicata formazione di un discorso storico fondato sul presente e sulle sue potenzialità, ossessionato dalla ricerca di una indefinita modernità da cui non sarà più possibile emarginare il fattore politico. Fattore che anzi, col tempo, diverrà l'unica direttiva unitaria nella sempre più fitta trama di paradossi, coesistenze e sovrapposizioni che queste pagine proveranno, per quanto possibile, a sciogliere.

---

<sup>43</sup> Cfr. M. Barbagli, *Disoccupazione intellettuale e sistema scolastico in Italia (1859-1973)*, il Mulino, Bologna 1974, pp. 16-18.

## 2. «Attingere, coraggiosamente attingere». Permanenza, continuità, patrimonio

Poiché, invero, la gloria più grande di un edificio non risiede né nelle pietre né nell'oro di cui è fatto. La sua gloria risiede nella sua età, e in quel senso di larga risonanza, di severa vigilanza, di misteriosa partecipazione, perfino di approvazione o di condanna, che noi sentiamo presenti nei muri che a lungo sono stati lambiti dagli effimeri frutti della storia degli uomini. È nella loro imperitura testimonianza di fronte agli uomini, nel loro placido contrasto col carattere transitorio di tutte le cose, in quella forza che, attraverso lo scorrere delle stagioni, delle età, e il declino e il sorgere delle dinastie, e il mutare del volto della terra e dei limiti del mare, mantiene la sua bellezza scultorea per un tempo insormontabile, congiunge epoche dimenticate alle epoche che seguono, e quasi costituisce l'identità delle nazioni, così come ne attrae su di sé le simpatie. È in quella dorata patina del tempo che dobbiamo cercare la vera luce, il vero colore, e la vera preziosità dell'architettura.

J. RUSKIN, *Le sette lampade dell'Architettura*<sup>44</sup>

Nel presentare il suo raffinato studio sulla Vienna *fin de siècle*, Carl E. Schorske riservava una breve introduzione alle ragioni e ai fattori che l'avevano spinto a confrontarsi con quella che egli definiva la «cultura astorica» del ventesimo secolo, cultura che, circoscrivendo l'interesse al panorama europeo, aveva trovato a Vienna, tra i grandi viali della *Ringstrasse*, «uno dei terreni più fertili e produttori»<sup>45</sup>. A parere dello studioso americano, infatti, in molti campi dell'attività intellettuale e culturale, e tra questi nella cultura architettonica, l'Europa novecentesca aveva profondamente e «orgogliosamente affermato la propria autonomia dal passato» riconoscendosi «non *al di fuori* del passato, e nemmeno *contro* il passato, ma in condizioni di indipendenza dal passato stesso [...] perché la storia, intesa come una tradizione capace di fornire costante alimento spirituale, ha cessato di tornarle utile»<sup>46</sup>.

Alla luce del discorso svolto finora e a mo' di *incipit* per le problematiche che si è in procinto di trattare, tali riflessioni rivestono una notevole importanza interpretativa perché asseriscono, a giudizio di chi scrive, due punti centrali inerenti al campo architettonico di inizio Novecento su cui è necessario, per quanto sinteticamente, soffermarsi. Il primo è la tendenziale *omogeneità* di pensiero storico che l'autore rileva su scala continentale nell'ambiente architettonico-urbanistico

<sup>44</sup> J. Ruskin, *Le sette lampade dell'architettura*, Jaca Book, Milano 2016 [1982], pp. 219-220.

<sup>45</sup> Originariamente pubblicato nel 1979 e insignito del *Pulitzer Prize for General Non-Fiction* nel 1981. I riferimenti nel testo provengono, invece, dalla seconda edizione italiana: Carl E. Schorske, *Vienna fin de siècle. La culla della cultura mitteleuropea*, Bompiani, Milano 2004, p. XII.

<sup>46</sup> *Ivi*, p. XI.

affidando a determinate categorie desunte dallo studio del contesto viennese, e qui volutamente generalizzate, il compito di definire lo spazio storico europeo; il secondo è la redistribuzione e la diffusione di tale presunta omogeneità culturale sotto lo stilema dell'*indipendenza* dal passato o, volendo allargare le riflessioni di Schorske, della *frattura*. Osservazioni, queste, che se soppesate e riferite al caso italiano generano forse ulteriori domande, due nello specifico:

a) È possibile, in primo luogo, includere il contesto nazionale all'interno di questo orizzonte interpretativo, in parte mitigato nel segno dell'*indipendenza* dal passato o della *frattura*?

b) Qualora si debba rispondere negativamente a questa prima, essenziale domanda, quali sono, allora, all'interno dello stesso arco temporale, i contorni e le specificità della cultura architettonica italiana e quali i valori storici cui sembra fare riferimento?

Se si volge ancora una volta lo sguardo al passaggio che comprende il tramonto dell'Ottocento e attraversa gli albori del *secolo breve* non si può che riconoscere – a livello europeo – il fondo di verità racchiuso nelle rapide affermazioni di Schorske. I primi due decenni del XX secolo, infatti, registrano una decisa e netta accelerazione dei processi già in atto nella seconda metà dell'Ottocento, processi che finiscono per rimodellare e definire i contorni di un nuovo vocabolario della modernità. L'ormai acquisita coscienza della mutata realtà sociale, l'inedita consapevolezza del ruolo della professione, la maturazione dei più innovativi movimenti intellettuali e le loro trasformazioni, la ricezione dei contributi offerti dalle avanguardie figurative e infine, ma enormemente dirompente, l'intermezzo bellico hanno sospinto gli architetti verso una sostanziale concordia di vedute che coinvolge non solo la percezione estetico-formale ma anche il comune sentire culturale e storico. Risalendo da queste matrici, il mondo espresso da Walter Gropius e dalla scuola *Bauhaus*<sup>47</sup>, da Le Corbusier e da «L'Esprit Nouveau»<sup>48</sup>, da Oud e dal *De Stijl*<sup>49</sup>, da

---

<sup>47</sup> Su Gropius e sulla *Bauhaus* esiste una letteratura sostanzialmente sterminata, diramata tra studi che hanno affrontato parimenti gli aspetti estetico-formali, culturali, pedagogici e filosofici del movimento. Tra questi segnalo Giulio C. Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Einaudi, Torino 1951; S. Giedion, *Walter Gropius. L'uomo e l'opera*, Edizioni di Comunità, Milano 1954; M. Franciscono, *Walter Gropius and the creation of the Bauhaus in Weimar. The ideals and artistic theories of its founding years*, University of Illinois Press, Chicago 1971; Hans M. Wingler, *Il Bauhaus. Weimar Dessau Berlino 1919-1933*, Feltrinelli, Milano 1972; B. Miller Lane, *Architettura e politica in Germania 1918-1932*, Officina, Roma 1973 e infine C. Norberg-Schulz, *Bauhaus, Dessau*, Officina, Roma 1980.

<sup>48</sup> Sulla figura di Le Corbusier, tanto mitizzata da rendere complessa qualunque lettura prettamente "storica" del personaggio, e sulla rivista fondata a Parigi nel marzo del 1920 con Amédée Ozenfant si vedano R. Gabetti e C. Olmo, *Le Corbusier e «L'Esprit Nouveau»*, Einaudi, Torino 1975; V. Turner, *La formazione di Le Corbusier*, Jaca Book, Milano 2001 e la corposa *Introduction* di Jean Louis Cohen a Le Corbusier, *Toward an architecture*, Getty Publications, Los Angeles 2007, pp. 1-78.

<sup>49</sup> Cfr. almeno Hans L. Jaffè, *Per un'arte nuova. De Stijl 1917-1931*, il Saggiatore, Milano 1964 e *Architettura olandese*, a cura di S. Polano, Franco Angeli, Milano 1981.

Mendelsohn<sup>50</sup> e da Mies Van der Rohe<sup>51</sup> – per limitarsi a quelli che Bruno Zevi eleverà a maestri della nascente architettura novecentesca<sup>52</sup> – dichiara di essere *altro* rispetto al recente passato, di nutrirsi esclusivamente del proprio presente e di voler distruggere non solo la storia ma – per citare un illuminante postillato di Manfredo Tafuri – «se stessa come oggetto storico»<sup>53</sup>. Più che essere guidati dal semplice concetto di frattura – assimilato a tale livello di pensiero come parte costitutiva e intrinseca di qualunque discorso storico sulla contemporaneità – i grandi protagonisti del discorso architettonico appaiono allora mossi da un disegno più ambizioso, da un istinto più radicale, da un impulso che semanticamente pare accostarsi più all'area della *fondazione* che a quella della pura e semplice distruzione.

Se su scala continentale quindi, almeno prendendo in considerazione quella che momentaneamente è ancora una *élite* intellettuale ma destinata negli anni a divenire pensiero egemone nel campo architettonico, vi è rispondenza ai fattori rilevati nelle osservazioni di Schorske, più sfumato appare invece il caso italiano. Da una parte, infatti, la cultura architettonica nazionale si dimostra poco sensibile ai richiami europei, proseguendo sulla via tracciata nelle pagine precedenti e volgendo le proprie attenzioni al passato, alla tradizione e più generalmente alla Storia; dall'altra, attraverso una sparuta ma agguerrita minoranza – sostanzialmente identificabile col movimento futurista –, partecipa attivamente a questa atmosfera esprimendola nei più vari contesti culturali.

Pur nascendo ed estendendosi come poetica artistico-letteraria d'avanguardia, quella futurista si presenta fin da subito come una fucina in continua espansione, vorace e onnicomprensiva, in grado di raggiungere negli anni tutto lo scibile delle arti visive e costruttive “nobili” e non: dalla pittura alla scultura, dal design alla scenografia, dalla fotografia al cinema, arrivando, quasi spontaneamente, ad includere anche l'architettura. Campo, quest'ultimo, per lungo tempo tralasciato o stigmatizzato dalla storiografia e che solo a seguito di numerosi studi ha guadagnato uno specifico spazio interpretativo, rinnovando una immagine spesso declassata di tale ramificazione interna o, meglio ancora, di tale afflato istintivo del movimento<sup>54</sup>. Studi, ancora, che

---

<sup>50</sup> Cfr. B. Zevi, *Eric Mendelsohn: opera completa. Architettura e immagini architettoniche*, Etas Kompass, Milano 1970.

<sup>51</sup> Sul grande architetto tedesco F. Neumeier, *Ludwig Mies van der Rohe. Le architetture, gli scritti*, Skira, Milano 1996.

<sup>52</sup> Cfr. B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, cit., pp. 97-137.

<sup>53</sup> M. Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura*, Laterza, Bari 1968, p. 17.

<sup>54</sup> È merito soprattutto di Enrico Crispolti di aver infuso linfa vitale agli studi sulla cultura architettonica futurista superando una prospettiva essenzialmente pitturo-centrica e letteraria del movimento. Opere fondamentali per questa svolta sono state: E. Crispolti, *Il Mito della Macchina e altri temi del Futurismo*, Celebes, Trapani 1969; Id., *Attraverso l'architettura futurista*, Galleria Fonte d'Abisso Edizioni, Modena 1984; e infine Id., *Storia e critica del futurismo*, Laterza, Roma-Bari 1986 cui sono seguiti due importanti numeri monografici su prestigiose riviste quali *Futurismo e architettura*, in «Controspazio», 3/ 4-5, 1971 e *Futurism to Rationalism*, in «Architectural Design», 1-2, 1981. Una *summa* imprescindibile delle tappe seguite da questo percorso è offerta da E. Godoli, *Il futurismo*, Laterza, Roma-Bari 1983. Per una prima lettura “politica” del fenomeno cfr. *Futurismo, cultura e politica*, a cura di R. De Felice

hanno permesso di riconsiderare il peso e l'intrinseca natura architettonica del discorso futurista, già presente nei primi manifesti marinettiani, nei programmi pittorici e in quelli poetici e che assume una formulazione compiuta, per quanto temporanea, nella prima metà degli anni Dieci legandosi all'ideologia urbana e metropolitana del movimento, al culto dell'industria e dei materiali, al funzionalismo degli edifici, al problema della casa. Elementi inizialmente elaborati nel dinamismo plastico del giovanissimo Enrico Prampolini<sup>55</sup>, nel purismo di Umberto Boccioni<sup>56</sup> e successivamente sistematizzati da Fortunato Depero, Mario Chiattoni, Virgilio Marchi, Luigi Colombo (meglio conosciuto con lo pseudonimo di Fillia) e, naturalmente, Antonio Sant'Elia: in loro e in quella che chiamano «la ricostruzione futurista dell'universo»<sup>57</sup>, si respira la stessa volontà distruttrice e contemporaneamente – seppur con notevoli ambiguità – fondatrice espressa dalla cultura architettonica europea, lo stesso vitalismo creativo, la stessa tensione catartica verso il presente. Eppure, all'interno della narrazione italiana, tali espressioni rivestono per il momento il ruolo di digressioni, di postille, manifestazioni minoritarie all'interno di un contesto nazionale che pare dirigersi, invece, verso altre posizioni, altre storicità.

Se la via alla “modernità” predicata dal futurismo e dalla sua elaborazione architettonica passa attraverso la «desacralizzazione dei valori»<sup>58</sup>, la *tabula rasa* e le macerie della Storia ove non risiede nessuna salvezza o utilità per il presente, quella seguita da buona parte della cultura architettonica italiana compie un tragitto che potrebbe dirsi inverso, retrospettivo, seguendo l'unico sentiero possibile per chi rivolga lo sguardo non in avanti ma dietro di sé: quello del passato. Lontani, per ora, sono i grandi temi affrontati dal pensiero architettonico europeo e ancora minata è la coscienza sociale ed etica dell'architetto italiano per spingerlo oltre la sicurezza e il prestigio di ciò che conosce, per ragionare non più sull'edificio e sulle sue parti ma sulla città, non più

---

Fondazione Agnelli, Torino 1988, e più recentemente, C. Salaris, *Artecrasia. L'avanguardia futurista negli anni del fascismo*, La Nuova Italia, Firenze 1992, ed E. Gentile, *La nostra sfida alle stelle. Futuristi in politica*, Laterza, Roma-Bari 2009. È da ricordare, inoltre, come anche C. De Seta, *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre*, cit., pp. 3-93 dedichi al futurismo l'intero primo capitolo.

<sup>55</sup> Il riferimento è a due articoli di Prampolini – pubblicati a diversi anni di distanza ma complementari – e riletti nel loro valore architettonico da Enrico Crispolti, comparsi rispettivamente sul mensile futurista «Noi», II, n. 1/2, febbraio 1918 e sul «Piccolo Giornale d'Italia» del 29-30 gennaio 1914, che introducevano nel campo futurista il concetto di *atmosferastruttura*. Cfr. *Ricostruzione futurista dell'universo*, a cura di E. Crispolti, Museo Civico, Torino 1980. Gli articoli sono anche riprodotti in E. Godoli, *Il Futurismo*, cit., pp. 181-182.

<sup>56</sup> Cfr. U. Boccioni, *Altri inediti e apparati critici*, a cura di Z. Birolli, Feltrinelli, Milano 1972, cui spetta il merito di aver pubblicato per la prima volta il manifesto inedito di Boccioni sull'architettura futurista.

<sup>57</sup> L'espressione, già incontrata nel titolo della Mostra organizzata da Crispolti alla Mole Antonelliana di Torino nel 1980 e del sopra citato volume, ha conosciuto una sempre maggiore fortuna sia nella storiografia sia nelle occasioni espositive dedicate al futurismo e fa riferimento al manifesto firmato da Giacomo Balla e Fortunato Depero: *Ricostruzione futurista dell'universo*, pubblicato a Milano l'11 marzo 1915. Da esso ha attinto anche la recente mostra del Guggenheim di New York: *Italian Futurism 1909-1944. Reconstructing the universe*, edited by V. Greene, Solomon R. Guggenheim Foundation, New York 2014.

<sup>58</sup> M. Tafuri, *Progetto e utopia. Architettura e sviluppo capitalistico*, Laterza, Roma-Bari 1973, p. 55. Considerazioni utili su questo punto sono anche in F. Hartog, *Regimi di storicità. Presentismo e esperienze del tempo*, cit., pp. 145-146.



sull'individuo e sui suoi bisogni ma sul collettivo e le sue forme, per ampliare, più generalmente, il significato stesso del concetto di architettura.

Consapevolezza, questa, che trova conferma ed espressione retorica e visuale in uno dei grandi progetti espositivi avviati nei primi anni Venti ossia le *Mostre Internazionali delle Arti Decorative* di Monza. Un'esperienza, quella monzese, e poi milanese con lo spostamento di sede a partire dal 1933 e la trasformazione dell'esposizione da *Biennale* a *Triennale* nel 1930, che appare come uno dei punti di osservazione privilegiati – e forse il migliore nel campo espositivo se lo si confronta con le pressoché coetanee “sorelle” veneziane<sup>59</sup> e romane<sup>60</sup> – per un'analisi che voglia seguire, *in primis*, gli sviluppi della cultura architettonica italiana e, secondariamente, il continuo e vicendevole misurarsi di quest'ultima con l'incedere del movimento fascista. Aspetto che la non certo prolifica letteratura storiografica sull'argomento ha spesso affrontato in maniera superficiale, e forse tendenziosa<sup>61</sup>, e che qui invece – ripartendo dalle origini e superando un approccio meramente

---

<sup>59</sup> In questo caso il riferimento è, naturalmente, alla *Biennale di Venezia* nata nel 1895 e su cui si vedano per una panoramica d'insieme, R. Bazzoni, *Sessant'anni della Biennale di Venezia*, Lombroso, Venezia 1962; L. Alloway, *The Venice Biennale 1895-1968 from salon to goldfish bowl*, Faber & Faber, London 1968; *Storia della Biennale, 1895-1982*, a cura di P. Rizzi ed E. Di Martino, Electa, Milano 1982; *La Biennale di Venezia: le esposizioni internazionali d'arte, 1895-1995. Artisti, mostre, partecipazioni nazionali, premi*, Biennale di Venezia - Electa, Venezia - Milano 1996; E. De Martino, *Storia della Biennale di Venezia 1895-2003. Arti visive, architettura, cinema, danza, musica, teatro*, Papiro Arte, Venezia 2003. Sul ruolo dell'architettura nelle Biennali veneziane l'opera più completa è invece A. Levy e W. Menking, *Architecture on Display. On the History of the Venice Biennale of Architecture*, Architectural Association London, London 2010.

<sup>60</sup> Anch'esse *Biennali* tra il 1921 e il 1925 e successivamente riproposte agli inizi degli anni Trenta nella formula, tutt'ora esistente, di *Quadriennali*. Per le prime si vedano F. Pirani, *Le Biennali romane*, in *Palazzo delle Esposizioni. Urbanistica e architettura. L'Esposizione inaugurale del 1883. Le Acquisizioni pubbliche. Le attività espositive*, Edizioni Carte Segrete, Roma 1990, pp. 183-197 e L. Finicelli, *Le Esposizioni Biennali d'Arte a Roma 1921-1925*, De Luca, Roma 2010; mentre sulla fase posteriore C. Salaris, *La Quadriennale. Storia della rassegna d'arte italiana dagli anni Trenta a oggi*, Marsilio, Venezia 2004 ed E. Pontiggia e Carlo F. Carli, *La Grande Quadriennale. 1935 La nuova arte italiana*, Electa, Milano 2006.

<sup>61</sup> Sono due nello specifico, entrambe decisamente datate, le opere di lungo raggio che hanno provato a raccontare l'esperienza monzese e poi milanese partendo dai sussulti iniziali del 1923 e arrivando all'epoca contemporanea: la prima è A. Pica, *Storia della Triennale di Milano. 1918-1957*, Edizioni del Milione, Milano 1957, scritta da uno dei protagonisti della vicenda – e forse per questo motivo percorsa da un tono assolutorio e da una non sempre velata “nostalgia” degli eventi –, edita con la precipua intenzione di illustrare in maniera più approfondita la «Mostra dei trent'anni della Triennale» allestita nel Salone d'Onore della *Decima Triennale di Milano* del 1954: «Ora perché l'occasione non sia del tutto sciupata, eccoci pronti a dedicare, agli esigenti e ai distratti, questa sorta di giustificazione esegetica, meno sincopata e più comprensibile, anche se ancora insufficiente e, certo, non altrettanto suggestiva», *Ivi*, p. 9. La seconda, invece, nel complesso certamente più oggettiva e analitica, è quella di A. Pansera, *Storia e cronaca della Triennale*, Longanesi, Milano 1978. Pubblicazioni su aspetti specialistici quali l'artigianato e il ruolo dell'industria sono invece: *L'ISIA a Monza. Una scuola d'arte europea*, a cura di R. Bossaglia, Associazione Pro Monza, Monza 1986; *Atlante della Triennale*, a cura di A. Rocca, Edizioni della Triennale, Milano 1999 e *La Galleria storica della Triennale*, a cura di A. Pansera con M. Chirico e C. Daniele, Edizioni della Triennale, Milano 2000. Esclusivamente dedicato al primo periodo delle Biennali, pur con una prospettiva interpretativa focalizzata soprattutto sulle arti decorative e sulla formazione del design novecentesco italiano, è invece il più recente *1923-1930. Monza. Verso l'unità delle arti. Oggetti d'eccezione dalle Esposizioni internazionali di arti decorative*, a cura di A. Pansera con M. Chirico, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2004, pubblicato in occasione della Mostra organizzata all'Arengario di Monza (14 marzo–9 maggio 2004) dalla Triennale di Milano e dal Comune brianzolo per celebrare gli ottant'anni della prima esposizione. Indicazioni utilissime sull'argomento, seppur in un ambito diverso e certamente più ampio di riflessione rispetto ai volumi citati, sono anche in L. Malvano, *Fascismo e politica dell'immagine*, cit.; Marla S. Stone, *The Patron State. Culture & Politics in Fascist Italy*, cit.; S. Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, Minerva, Bologna 2000; E. Bonfanti, *La cultura architettonica a Milano: strumenti e istituzioni*, in Id., *Nuovo e moderno in architettura*,

descrittivo del *fatto esposizione* – diverrà fondamentale al fine di comprendere le evoluzioni dei rapporti tra cultura architettonica e politica e, conseguentemente, tra cultura architettonica italiana, fascismo e storicità.

Inaugurata il 19 maggio del 1923 alla presenza del principe ereditario Umberto di Savoia e di Giovanni Gentile, allora Ministro della Pubblica Istruzione del primo governo Mussolini, ma figlia di un progetto sostenuto fin dal 1917<sup>62</sup> da Guido Marangoni<sup>63</sup>, la *I Mostra Internazionale delle arti decorative di Monza* nasce sulla base di un triplice ordine di idee. Da un lato, a livello di struttura generale, essa vuole offrire – elemento di assoluta novità per il contesto artistico nazionale – uno spazio di confronto tra la produzione italiana e quella europea nel campo delle arti cosiddette “minori”, ed in particolar modo delle *arti decorative a applicate* di inizio Novecento<sup>64</sup>; in secondo luogo, e riprendendo le parole dello stesso Marangoni, Monza si propone di essere il «convegno di quanti in ogni angolo d'Italia abbiano lavorato alla rinascita delle attività artistiche locali e sentano il legittimo desiderio di chiamare il pubblico a testimonio e giudice dei loro laudabili conati»<sup>65</sup>;

---

Mondadori, Milano 2001; A. Negri, *L'arte in mostra. Una storia delle esposizioni*, Mondadori, Milano 2011 e infine M. Cioli, *Il fascismo e la sua arte. Dottrina e istituzioni tra futurismo e Novecento*, cit.

<sup>62</sup> Il progetto – esposto da Marangoni in una lettera aperta indirizzata al sindaco Emilio Caldara del dicembre 1917 e poi pubblicata sul «Bollettino Municipale della Città di Milano» – finì per rientrare nei programmi di restaurazione e ripresa della città previsti per il primo dopoguerra. La contemporanea nascita della Università delle Arti Decorative permise, inoltre, di accorpate i due progetti e insediarli nella Villa Reale di Monza appena ceduta al comune milanese e destinata, altrimenti, a divenire istituzione di accoglienza ospedaliera. Cfr. Consorzio Milano – Società Umanitaria Monza, *I Mostra Internazionale delle arti decorative. Catalogo. Maggio - MCMXXIII - Ottobre*, Bestetti e Tumminelli, Milano 1923, pp. 14-15. Una riproduzione integrale della lettera di Marangoni è offerta da A. Pansera, *Storia e cronaca della Triennale*, cit., p. 17. Per quanto riguarda gli aspetti istituzionali, economici e organizzativi, la migliore retrospettiva – corredata da un importante apparato archivistico – è senza dubbio il già citato *1923-1930. Monza. Verso l'unità delle arti*, e in particolar modo l'introduzione redatta dalla stessa curatrice, *Monza 1923/1930. Dalle arti decorative al design. La lunga marcia verso il progetto*, cit., pp. 16-49.

<sup>63</sup> Sostanzialmente inesistenti le opere incentrate sulla figura di Marangoni, spesso semplicemente citata in pubblicazioni di impianto generale e mai affrontata in maniera individuale. Fu, invece, personaggio centrale nel panorama artistico del primo dopoguerra italiano sia come iniziatore delle Biennali, sia come redattore della monumentale *Enciclopedia delle arti moderne decorative italiane* pubblicata dalla casa editrice milanese Ceschina in sei volumi tra il 1925 e il 1928, anno in cui, tra l'altro, fondò la rivista «La Casa bella». Solo recentissimamente sono stati dedicati a Marangoni e alla sua opera come direttore delle prime Biennali una mostra e un “agile” – per concedersi un eufemismo – volume, cfr. *Il design prima del design. Guido Marangoni e le Biennali di Monza 1923-1927*, Triennale Design Museum, Milano 2016.

<sup>64</sup> Principali termini di confronto, almeno nell'ottica italiana e come segnalato dalla maggior parte dei commentatori della mostra, furono infatti l'*Esposizione Internazionale di Milano* del 1906 e, ancor più, la *Prima Esposizione Internazionale di Arte Decorativa Moderna* organizzata a Torino nel 1902 cui parteciparono, tra gli altri, anche grandi nomi quali Victor Horta, Van de Velde, Mackintosh, Behrens e Olbrich. Cfr. *Torino 1902. Le arti decorative internazionali del nuovo secolo*, a cura di R. Bossaglia, E. Godoli e M. Rosci, Fabbri, Milano 1994; V. Garruzzo, *L'esposizione del 1902 a Torino*, Testo & Immagine, Torino 1999; *Le esposizioni torinesi, 1805-1911. Specchio del progresso e macchina del consenso*, a cura di U. Levra e R. Roccia, Archivio Storico, Torino 2003 e infine V. Bertone e M. Vinardi, *A Torino nel 1902. Il rinnovamento estetico della forma*, in *Liberty. Uno stile per l'Italia moderna*, a cura di F. Mazzocca, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2013, pp. 39-47. Sulla manifestazione milanese si veda invece *Milano e l'Esposizione Internazionale del 1906. La rappresentazione della modernità*, a cura di P. Audenino, Maria L. Betri, A. Gigli Marchetti e Carlo G. Laicata, Franco Angeli, Milano 2008.

<sup>65</sup> Consorzio Milano – Società Umanitaria Monza, *I Mostra Internazionale delle arti decorative. Catalogo*, cit., p.15. Il *Programma della I Biennale di Monza*, presentato da Raffaele Calzini, fu riprodotto sulle pagine della rivista «Arte

infine, oltrepassando l'idea di esposizione come elemento statico, museale e dedicato esclusivamente all'atto del mostrare, essa non intendeva solo esibire – come rilevato da Agnoldomenico Pica – «l'ultimo aspetto del mondo» ma «indicare quali questo volto, questo aspetto, questo atteggiamento sarebbero stati per essere domani o – almeno – quali si avrebbe voluto che essi fossero»<sup>66</sup>.

Considerazioni, queste, già sufficienti a far emergere alcuni aspetti sottesi all'esposizione monzese e su cui vale la pena soffermarsi brevemente. Il primo è l'assenza di qualunque criterio di selezione – e contestualmente di esclusione – per la partecipazione alla mostra, elemento sintomatico dell'incertezza, della incessante ricerca e dello stato embrionale in cui versa il processo di creazione e unificazione dello stile e del gusto nazionali. Il secondo, di stretta derivazione, è l'impianto regionalistico dell'esposizione che veicola la ricerca di fonti necessarie per costruire un'unitarietà di intenti su una scala di prevalente dimensione locale con un gusto rurale e campanilista e un'inflessione dal sapore etnografico e folkloristico. Il terzo, infine, è il riferimento al pubblico come testimone e giudice dell'opera, elemento a sua volta riconducibile a due tematiche di seminale importanza presenti nei dibattiti europei di fine Ottocento: la ridefinizione del ruolo dell'arte e dell'artista all'interno del contesto sociale e quindi il loro riavvicinamento alla realtà; l'inedita missione assegnata agli eventi espositivi, non più concepiti soltanto come esercizi di collezionismo e spazi di mercato per la produzione artigianale e industriale ma anche quali strumenti di “educazione estetica” del popolo.

Fedele a questi ampi, e per questo anche vaghi, intenti propositivi, l'esposizione si snoda in un labirinto di sale – 186 per la precisione ripartite su tre piani – eccezionalmente variegato in cui è possibile trovare tutto ciò che può identificarsi come arredamento, oggettistica per la casa e ornamento: vetri, stoffe e arazzi, lampade e vasellame, arte sacra e oreficeria, tende e tovaglie, legni e maioliche, libri e rilegature, tutti debitamente suddivisi per sezioni nazionali<sup>67</sup> e, per quanto riguarda l'Italia, spazi espositivi regionali<sup>68</sup>. Nei sei mesi di apertura, la mostra riscuote un grande

---

Pura e Decorativa», Anno I, n. 6, giugno 1922, pp.10-12. I programmi delle prime quattro esposizioni sono riprodotti integralmente in *1923-1930. Monza. Verso l'unità delle arti*, cit., pp. 194-197.

<sup>66</sup> A. Pica, *Storia della Triennale di Milano*, cit., p.8. Considerazioni illuminanti sul valore di musei ed esposizioni quali “sacrifici” alle generazioni che succederanno al presente in K. Pomian, *Dalle sacre reliquie all'arte moderna. Venezia-Chicago dal XIII al XX secolo*, il Saggiatore, Milano 2004, pp. 9-17.

<sup>67</sup> Sono presenti la Polonia, la Romania, la Germania l'Unione Sovietica, l'Inghilterra, il Belgio, la Francia, la Cecoslovacchia, l'Ungheria, l'Austria, la Svezia, la Norvegia, l'Olanda.

<sup>68</sup> Suddivisione che include la sezione piemontese, la triveneta, la toscana, la calabrese, l'abruzzese, la romana e laziale, la bergamasca e lombarda, la ligure, l'emiliano-romagnola, la pugliese e la sarda. Una tendenza, quella del riferimento localistico, condivisa anche dalle principali riviste d'arte dell'epoca quali, oltre alla già citata «Dedalo» diretta da Ugo Ojetti, «Architettura e Arti decorative. Rivista d'arte e di storia» – nata nel 1921, diretta da Gustavo Giovannoni e Marcello Piacentini e dal 1927 organo ufficiale del Sindacato Nazionale Fascista Architetti – ed «Emporium» fondata nel 1895 in concomitanza con l'Istituto Italiano d'Arti Grafiche di Bergamo. Ad entrambe sarà riservata una descrizione più accurata nelle pagine seguenti mentre, per adesso, mi limito a segnalare: P. Federico, *Il dibattito architettonico italiano attraverso le riviste. «Architettura e Arti decorative». 1921-1931*, in «Rassegna

quanto insperato successo, sia di pubblico che di critica, tanto che ancor prima della chiusura dei lavori viene confermata la volontà di rinnovare l'esibizione con cadenza regolare, fissandola momentaneamente a due anni, e instaurando, *de facto*, la lunga e tuttora esistente tradizione delle *Triennali* milanesi.

Se è vero, quindi, che con Monza si apre una storia artistica ed espositiva destinata a giungere fino ai giorni nostri e che essa, per motivi che si andranno man mano a sciorinare, rappresenta un passaggio fondamentale per la cultura artistica e, contestualmente, architettonica italiana, è al contempo impossibile non notare in che misura essa si differenzi sia dalle intuizioni futuriste – relegate nell'esposizione ad un'isolata sala monografica curata da Fortunato Depero [Fig. 1] – sia dagli afflatti europei precedentemente illustrati. Differenza, questa, che risulta evidente confrontando gli immaginari e le narrazioni storiche prodotti nei rispettivi contesti e che emerge non solo da una rapida ricognizione delle opere e dei temi presentati nel corso dell'esposizione o dallo spoglio delle pagine di cui si compone l'elegante *Catalogo* – aperto da una splendida ninfa di Giovanni Guerrini [Fig. 2] – ma anche analizzando le pubblicazioni, i giudizi e le considerazioni espresse dalla critica e dagli osservatori contemporanei. Le voci che circondano la mostra, infatti, percorse da ampia soddisfazione e generale consenso per la riuscita dell'impresa, viaggiano sui binari segnati dalla crisi *fin de siècle* e ribadiscono che quella temporanea, e al momento maggioritaria, immersione nel passato praticata dalla cultura italiana è ancora lontana dall'essere accantonate o rimodellata.

Impressioni, queste, che trovano riscontro tanto nella selezione dei sopraccitati prodotti esposti quanto negli stessi produttori. Non è il tecnico a trionfare in questa prima *Biennale* – ossia il protagonista dei coevi dibattiti europei sull'arte e sul suo valore nell'era moderna – né il genio creatore che si distingue e giganteggia sulla collettività. Chi emerge, invece, è la figura dell'artigiano, celebrata dallo stesso Gentile nel discorso inaugurale dell'evento<sup>69</sup>, simbolo di

---

dell'Istituto di Architettura e urbanistica», 3/8-9, dicembre 1967, pp. 154-187. Su «Emporium»: *«Emporium» e l'Istituto italiano d'arti grafiche*, a cura di G. Mirandola, Nuovo Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1985 e i due volumi nati dallo splendido progetto di digitalizzazione della rivista da parte della Scuola Normale Superiore di Pisa: *Emporium. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, a cura di G. Bacci, M. Ferretti e M. Fileti Mazza, Edizioni della Normale, Pisa 2009; ed *Emporium II. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, a cura di G. Bacci e M. Fileti Mazza, Edizioni della Normale, Pisa 2015. Per un'analisi estensiva di tali aspetti regionalistici e folkloristici presenti nel fascismo italiano, invece, il rimando obbligatorio è a S. Cavazza, *Piccole patrie. Feste popolari tra regione e nazione durante il fascismo*, il Mulino, Bologna 2003 [1997]; mentre per quanto riguarda la declinazione architettonica di tali tematiche si veda il recente M. Sabatino, *Orgoglio della modestia. Architettura moderna italiana e tradizione vernacolare*, Franco Angeli, Milano 2013 [2011].

<sup>69</sup> «È argomento di altra soddisfazione per noi italiani questo affrettarsi da ogni provincia d'Italia a una prova comune, come a promessa reciproca di reciproci stimoli e di ulteriori avanzamenti a pro' della patria comune, soprattutto questo risveglio dello spirito italico, che nei secoli d'oro della sua storia, nel Quattrocento e nel Cinquecento, non disgiunse mai l'opera dell'artista da quella dell'artiere e dell'artigiano», citato in V. Giglio, *La Mostra d'Arte decorativa a Monza*, in «La Cultura moderna. Natura ed Arte», Anno XXXII, n. 11, novembre 1923, p. 658.

un'arte sì logica ma umile, «non più vergognosa di nascere dal mestiere»<sup>70</sup> – e si pensi alla contemporanea, per quanto differente, esperienza letteraria e culturale di una rivista come «Valori Plastici»<sup>71</sup> –, e con esso gli «artieri, che furono nel mondo i meglio dotati di qualità innate e affinate attraverso un tirocinio plurisecolare»<sup>72</sup>, veri e sani custodi con il popolo, inteso quale viva e inesauribile sintesi di radici e tradizioni, «delle qualità e delle attitudini della razza che rimangono immutate attraverso le vicissitudini dei tempi»<sup>73</sup>, isolati e unici interpreti in grado di «rimettere in funzione lo spirito delle forme tradizionali»<sup>74</sup>.

Una scelta, quella passatista e ruralista, immediatamente rilevata dagli osservatori come uno dei grandi meriti dell'esposizione e del suo direttore, Guido Marangoni, che confermava quanto fosse inutile perseguire il rinnovamento del contesto artistico nazionale compiendo incauti «salti nel buio» e quanto invece occorresse – seguendo le riflessioni del critico Rio di Valverde – «soltanto incitare [...] le nostre industrie a far tesoro di quella meravigliosa materia prima ch'è la genialità mirabile della nostra stirpe nonché del senso artistico ereditario delle nostre maestranze operose, e convincere gli artisti del pennello e dello scalpello a discendere dagli alti troni di avorio della *arte pura* per dedicare il loro ingegno ad insignire di bellezza anche gli oggetti utili alla esistenza quotidiana»<sup>75</sup>. Una discesa verso il quotidiano, «verso il popolo, verso la moltitudine – scrive Arnaldo Fraccaroli – infinita e innumerevole»<sup>76</sup>, che finisce col ridimensionare nella nuova realtà

---

<sup>70</sup> Dalla *Epistola breve* che apre R. Papini, *Le Arti a Monza nel MCMXXIII*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1923. Il volume racchiude i numerosi interventi di Papini apparsi su «Emporium» – cinque in totale pubblicati tra maggio e settembre del 1923, voll. LVII-LVIII, nn. 341-345 della rivista – riguardanti l'esposizione. Buona parte degli scritti del brillante critico e storico dell'arte toscano, e in particolar modo quelli riguardanti il campo architettonico, sono ora raccolti nell'antologia *Cronache di architettura 1914-1957. Antologia degli scritti di Roberto Papini*, a cura di R. De Simone, Edifir, Firenze 1998. A parere di Anty Pansera questa forte rivalutazione del «mestiere», persino della bottega, sarebbe riconducibile, in parte, al panorama scolastico-professionale italiano di fine secolo ancora legato ai laboratori e alle scuole d'arte cittadine e regionali – e l'autrice si rivolge soprattutto al contesto lombardo-veneto – destinato a perdurare nei primi decenni del Novecento. Cfr. A. Pansera, *Storia e cronaca della Triennale*, cit., pp. 13-21. Agnoldomenico Pica, invece, parla di clima provinciale del primo dopoguerra italiano: «Provinciale – asserisce l'autore –, in fondo, quel tanto che provinciale eravamo tutti, allora, in una Europa in cui le divisioni [...] erano tuttavia rese più sensibili da un flusso di scambi e di comunicazioni infinitamente inferiore all'attuale». Cfr. A. Pica, *Storia della Triennale*, cit., p. 10.

<sup>71</sup> Su cui, *in primis*, P. Fossati, *Valori plastici 1918-22*, Einaudi, Torino 1981 ma anche le pagine classiche, pur in ambiti diversi, di C. Maltese, *Storia dell'arte in Italia 1785-1943*, cit., pp. 317-360 e L. Mangoni, *L'interventismo della cultura. Intellettuali e riviste del fascismo*, cit., pp. 29-48.

<sup>72</sup> P. Mezzanotte, *La Prima Mostra Internazionale delle Arti decorative a Monza*, in «Architettura e Arti Decorative», Anno II, fasc. X, 1922-1923, p. 404. L'articolo di Mezzanotte uscì sulla rivista diviso in tre parti. Per completare il quadro si vedano «Architettura e Arti Decorative», Anno II, fasc. XI, 1922-1923, pp. 429-457 e «Architettura e Arti Decorative», Anno II, fasc. XII, 1922-1923, pp. 481-495.

<sup>73</sup> P. Mezzanotte, *La Prima Mostra Internazionale delle Arti decorative a Monza*, cit., p. 403.

<sup>74</sup> C. Carrà, *L'arte decorativa contemporanea. Alla Prima Biennale Internazionale di Monza*, Alpes, Milano 1923, p. 25.

<sup>75</sup> Rio di Valverde, *La Mostra delle Arti Decorative a Monza*, in «La Cultura moderna. Natura ed Arte», Anno XXXII, n. 8, agosto 1923, p. 468.

<sup>76</sup> A. Fraccaroli, *Dove si parla d'arte, di critica e anche dell'esposizione di Monza*, in «Lidel. Lettere-Illustrazioni-Disegni-Eleganze-Lavoro», Anno V, fasc. 6, giugno 1923, p. 9; elegantissima rivista milanese fondata e diretta dalla giornalista Lydia De Liguoro e destinata ad un pubblico essenzialmente femminile – borghese e aristocratico – che segue pedissequamente le vicende della Mostra con numerosi articoli comparsi tra il maggio e il settembre del 1923, ospitando interventi di Raffaele Calzini, Ubaldo Cosimo Veneziani, Decio Buffoni, Raffello Giolli, Margherita G.

sociale non solo il ruolo dell'artista-produttore ma anche quello del pubblico, del «giudizio della collettività che è sempre il più sicuro perché il più intuitivo e il più spontaneo»<sup>77</sup>, il solo in grado di determinare il sentiero da percorrere per perseguire una rinascita spirituale, culturale e artistica tanto a lungo desiderata.

Ordini del tempo ben diversi tanto dalle tensioni futuriste quanto dalle espressioni europee volutamente dimentiche del passato e che qui invece riaffermano quanto il presente dipenda dalla Storia, quanto esso sia frutto di caratteri ereditari e di elementi innati, punto di approdo di evoluzioni costanti e di permanenze legate alla tradizione, alla razza, alla stirpe. Elementi che non appartengono più al solo individuo, all'artista demiurgo disgiunto dal tutto ma che albergano nel popolo, puri nella loro spontaneità e in attesa di essere risvegliati. Più che una violenta tempesta distruttiva, quella che spira dalla Villa Reale del Piermarini è una brezza rivolta alla ricerca di radici, un primordiale bisogno dell'arte e della cultura italiana «di ricondurre se stessa alle più vive sorgenti»<sup>78</sup>. «Attingere – citando Roberto Papini –, coraggiosamente attingere, da qualunque fonte che abbia purezza sorgiva, l'ispirazione e l'ammaestramento: arte aulica od arte rustica, arte orientale od arte nordica, tutti gli esempi del passato son buoni per suggerire ulteriori possibilità di sviluppo purché ogni arte d'altri tempi s'intenda non come cristallizzata in norme accademiche di stile, ma come espressione d'un gusto che può risorgere, ma come perenne fluidità di materia incandescente da plasmare e da trasformare»<sup>79</sup>.

Motivi storico-culturali che la seconda edizione dell'esposizione monzese – confortata dal consenso pressoché totale ricevuto dalla critica nazionale e dal successo di vendite e pubblico<sup>80</sup> – conferma e amplia, pur presentando alcune lievi ma importanti modifiche a livello istituzionale e organizzativo tra le quali l'apertura di una sezione tematica dedicata al campo architettonico e l'allargamento della partecipazione italiana e straniera. Per la prima volta venivano oltrepassati i confini europei includendo tra le nazioni ospitate anche il Messico, il Marocco e la Persia<sup>81</sup> mentre sul fronte italiano si aprivano le porte dell'esposizione per le Marche, l'Umbria e la Campania, escluse dall'edizione del 1923. Spazi espositivi, inoltre, venivano riservati alla produzione coloniale

---

Sarfatti, Carlo A. Felice, Francesco Saporì, Alberto Francini, Alfonso Frangiapane, Giuseppina Ferioli, Gino Valori, Angelo Torri, Vittorio Orazi e dello stesso Guido Marangoni.

<sup>77</sup> Rio di Valverde, *La Mostra delle Arti Decorative a Monza*, cit., p. 470.

<sup>78</sup> R. Papini, *Le Arti a Monza nel MCMXXIII*, cit., p. 9.

<sup>79</sup> *Ivi*, p. 128.

<sup>80</sup> Stando alle informazioni contenute nel catalogo del 1925 – che ripercorre, in una sorta di panegirico introduttivo, gli esiti della *I Biennale* – i visitatori totali superarono le 200 mila unità. Tra loro, sempre attenendosi al catalogo, anche Benito Mussolini che avrebbe visitato la mostra in aprile, ossia prima dell'apertura ufficiale, concedendo la sua “benedizione” istituzionale all'opera svolta. Cfr. Consorzio Milano – Società Umanitaria Monza, *II Mostra Internazionale delle arti decorative. Catalogo. Maggio - MCMXXIII - Ottobre*, Alpes e F. De Rio, Milano 1925, pp. 18-19.

<sup>81</sup> E precisamente: Austria, Belgio, Finlandia, Francia, Germania, Inghilterra, Jugoslavia, Lituania, Marocco, Messico, Norvegia, Persia, Polonia, Unione Sovietica, Svizzera, Ungheria.

italiana con materiali provenienti dalla Somalia, dalla Tripolitania, dalla Cirenaica e dall'Eritrea, distribuiti in otto sale situate al pian terreno della Villa Reale<sup>82</sup> mentre la nuova sezione architettonica sopra citata, denominata *Edilizia ed Arte Pubblica* [Fig. 3], «introduceva – stando al giudizio condivisibile di Anty Pansera – qualche pallido accenno all'architettura ma intesa ancora in senso scenografico, con proposte di ville, alberghi, abitazioni e ritrovi rustici»<sup>83</sup>.

Proposte, quindi, distanti dalle tematiche politiche, sociali e urbanistiche che diverranno dominanti nelle manifestazioni successive e che emergono invece, per quanto limitatamente, nella contemporanea e speculare *Exposition internationale des Arts Décoratifs et industriels modernes* di Parigi prevista per l'anno 1925<sup>84</sup>. Un confronto diretto, quello con l'esposizione parigina, che spinge le due parti a stabilire accordi sulla spartizione delle arti applicate e sulle rispettive scelte espositive e che attesta non solo quali siano le maggiori tendenze interne al contesto artistico italiano ma anche quanto queste ultime siano accettate, condivise e apprezzate dal pubblico nazionale. Come spiega lo stesso Marangoni illustrando i risultati di tali trattative: «è frattanto riservato a Monza uno dei campi più pittoreschi e meglio graditi al pubblico della I Biennale: quello dell'arte paesana e folkloristica. Esclusa recisamente dal programma di Parigi, noi ci proponiamo di darle un posto d'onore alla II Biennale come a quella d'onde debbano scaturire – non per imitazione servile, ma per suggestiva ispirazione – le forme novelle»<sup>85</sup>.

Mentre Parigi si pronuncia per una rassegna di carattere industriale che sia, tra le altre cose, espressamente indipendente dal passato, Monza opta per il retroterra regionale, per le sorgenti più pure della tradizione italiana, per un'arte “primordiale” da cui si spera possano sorgere le forme del presente. A due anni di distanza, quindi, è Monza che sceglie ancora una volta di intrecciare presente e passato, «di interrogare sull'argomento la Storia»<sup>86</sup>, di prendere posizione per l'«anima

---

<sup>82</sup> Le otto sale furono ordinate dal direttore del Museo Coloniale di Roma, Umberto Giglio in collaborazione con l'Ufficio Studi e Propaganda del Ministero delle Colonie che importò oggetti e lavorazioni artistiche direttamente provenienti dai territori oltremare quali sandali, cuscini, borsette in pelle, sciabole, trofei e mobili.

<sup>83</sup> A. Pansera, *Storia e cronaca della Triennale*, cit., p. 166. Nello specifico la sezione era suddivisa in sei aree tematiche così denominate: Estetica del Lago: Rive-Ville-Darsene-Alberghi-Ristoranti; Estetica della Montagna: Abitazioni e ritrovi rustici; Il Teatro: Progetti architettonici e decorazioni interne – Arredi della sala e del palcoscenico-Costumi teatrali-Scenografia; Il Giardino: Metodi e scuole di giardinaggio-Padiglioni, chioschi e mobili speciali-Fontane e statue decorative; Il Mosaico: Pavimenti-Fregi-Pannelli; Marmi e Pietre: da rivestimento e da pavimento.

<sup>84</sup> Per una lettura critica e storicamente puntuale dell'Esposizione parigina, l'opera migliore è senza dubbio G. D'Amato, *Fortuna e immagini dell'Art Déco. Parigi 1925*, Laterza, Roma-Bari 1991. Utili indicazioni anche in G. Veronesi, *Stile 1925. Ascesa e caduta delle Arts Déco*, Vallecchi, Firenze 1966; G. Massobrio e P. Portoghesi, *Album degli anni Venti*, Laterza, Roma-Bari 1976 e R. Bossaglia, *L'Art Déco*, Laterza, Roma-Bari 1984.

<sup>85</sup> Consorzio Milano – Società Umanitaria Monza, *Il Mostra Internazionale delle arti decorative. Catalogo*, cit., p. 26.

<sup>86</sup> Dalla Prefazione di P. Molmenti, a *Opere scelte: Il Mostra Internazionale delle Arti Decorative. Villa Reale di Monza*, G.E.A., Milano 1925. Il Molmenti fu personaggio di spicco della élite intellettuale veneta di fine Ottocento e inizio Novecento occupandosi di arte, storia e cultura. Cfr. in particolare M. Donaglio, *Un esponente dell'élite liberale. Pompeo Molmenti politico e storico di Venezia*, Istituto veneto di scienze, lettere e arti, Venezia 2004.

ingenua e gentile delle popolazioni più umili»<sup>87</sup> e per «l'arte del focolare: quella che dà al proprio sviluppo il segno più sicuro del grado di civiltà di un popolo e della sua altezza morale»<sup>88</sup>, di ergersi, infine, a custode dei ritorni e dei recuperi rifiutando il salto nel buio, l'instabile, il corrotto e l'incontrollato:

Festa grande quest'anno – scrive Carlo Alberto Felice appena entrato a far parte del comitato organizzativo della rassegna nel ruolo di segretario – per le arti decorative internazionali: Esposizione di Parigi e Seconda Biennale di Monza. Qualcuno potrà anche pensare: troppa grazia! E temere che le due manifestazioni abbiano a farsi “concorrenza”. Ma è stato ripetutamente osservato, come e perché le due esposizioni non possano in alcun modo essere in antagonismo e nuocersi, o l'una intralciar l'altra; come e perché la grande adunata sull'*Esplanade des Invalides* non possa assolutamente venire a togliere alcunché del suo significato, della sua importanza e della sua ragion d'essere alla Mostra nella Villa Reale. Le linee programmatiche delle due esposizioni sono, sulla carta, presso che analoghe, è vero; anzi, alcuni passi del programma parigino altro non appaiono che la traduzione letterale dei capisaldi del vecchio programma bandito da chi ideò le Biennali Monzesi fin dal 1918; ma, in effetto, la Mostra di Parigi ha un carattere apertamente industriale, a differenza di quella di Monza che è rimasta, come voleva e doveva rimanere, in un campo strettamente artistico. [...] Da Parigi, poi, è recisamente bandita tutta la produzione paesana, popolare, folkloristica, mentre invece a Monza essa ha larghissimo spazio, in quanto, potrà essere o non essere, o vedremo con l'andare degli anni, ma non è affatto fuor di luogo pensare, anzi, dirò che è bello e confortante sperare, che veramente, come dice il programma della Seconda Biennale, dalle espressioni rustiche sorte spontaneamente dall'anima genuina delle genti più umili, possano germinare per suggestiva ispirazione le forme di moderna bellezza<sup>89</sup>.

Riflessioni e immaginari, questi, che non rimangono confinati negli ampi saloni settecenteschi della Villa Reale ma che raggiungono ambienti e istituzioni che potrebbero apparire geograficamente e culturalmente distanti come quelli della giovane scuola di architettura romana e che finiscono col riflettere la stessa tensione retrospettiva, le stesse fascinazioni arcaiche, gli stessi motivi celebrativi nei confronti di un passato aureo e remoto da difendere e restaurare. Anche a Roma, infatti, non è raro imbattersi nel rifiuto di «forme esotiche – citando Giovannoni – e concetti lontani dal sano equilibrio latino»<sup>90</sup> e in prospettive storiche percorse dal continuo richiamo alle «fonti – ancora le fonti – inesauribili e vivacissime», sia che appartengano, per riprendere una prolusione pronunciata da Vittorio Grassi, alla produzione «aulica o monumentale sia che zampillino dalla produzione

---

<sup>87</sup> Consorzio Milano – Società Umanitaria Monza, *II Mostra Internazionale delle arti decorative. Catalogo*, cit., p. 24.

<sup>88</sup> G. Marangoni, *La seconda mostra internazionale delle arti decorative. Notizie – rilievi – risultati*, Alpes, Milano 1925, p. 13.

<sup>89</sup> Carlo A. Felice, *La Seconda Biennale delle arti decorative*, in «Lidel. Lettere-Illustrazioni-Disegni-Eleganze-Lavoro», Anno VII, fasc. 5, 15 maggio 1925, pp. 18-19.

<sup>90</sup> G. Giovannoni, *Relazione sull'Anno Accademico 1926-1927*, in «Annuario della Regia Scuola Superiore di Architettura di Roma. Anno Accademico 1927-1928», Pallotta, Roma 1928, p. 12.



popolare, preziosa per la sua schiettezza, per la sua naturale nobiltà quasi araldica, per la sorprendente varietà dei tipi regionali»<sup>91</sup>. Un *excursus* storico, quello di Grassi – così simile al precedente intervento di Roberto Papini da sembrarne una diretta citazione – che sfocia nella consapevolezza che solo da quei due «grandi alvei che dovranno un giorno [...] fatalmente confluire nella nuova fiumana» e provenienti «l'uno dalla profondità dei tempi remoti, e l'altro già volto verso l'incognito avvenire»<sup>92</sup> potranno sorgere l'arte e l'architettura del domani. Solo prestando fede al passato ed «educando e mantenendo disciplinato quel sentimento dell'arte che è innato nel [nostro] popolo, e per cui sempre l'Italia poté affermare nei secoli il suo primato artistico» sarà dato modo al presente «di tramandare ai posteri, scolpita nei monumenti, la grandezza della [nostra] Patria»<sup>93</sup>.

Temi cari alle rassegne monzesi e che confluiscono nella sempre maggior attenzione riservata alle problematiche del *patrimonio*<sup>94</sup>, ai «gloriosi monumenti» fonte perenne di «ispirazione animatrice»<sup>95</sup> e nello spazio da esse conquistato all'interno del dibattito culturale dell'epoca. Dibattito che raggiunge istituzioni, quali le scuole, ma anche riviste di diversa matrice con interventi dedicati alla conservazione, al restauro e all'archeologia<sup>96</sup> – frequentemente declinati su

---

<sup>91</sup> V. Grassi, *Per uno stile decorativo nazionale*. Prolusione inaugurale letta il 4 dicembre 1924, in «Annuario della Regia Scuola Superiore di Architettura di Roma. Anno Accademico 1925-1926», *Appendice*, Pallotta, Roma 1926, p. 317. Grassi che nelle due Biennali non solo espose alcune sue opere ma svolse anche un ruolo di primo piano sia come membro del Comitato Regionale della Sezione Romana, sia come Vice-Presidente del Comitato Esecutivo di quest'ultima. Cfr. Consorzio Milano – Società Umanitaria Monza, *I Mostra Internazionale delle arti decorative*. *Catalogo*, cit., pp.97-98.

<sup>92</sup> V. Grassi, *Per uno stile decorativo nazionale*, cit., p. 318.

<sup>93</sup> Manfredo E. Manfredi, *Relazione per l'inaugurazione dell'Anno Accademico 1923-1924*. Letta il 12 novembre 1923, in «Annuario della Regia Scuola Superiore di Architettura di Roma. Anno Accademico 1925-1926», Pallotta, Roma 1926, p. 301.

<sup>94</sup> Tema attualissimo e ancora oggi fonte di grande dibattito come dimostra, per quanto riguarda il caso italiano, il recente successo di un *pamphlet* quale S. Settis, *Italia S.p.A. L'assalto al patrimonio culturale*, Einaudi, Torino 2002. Osservazioni importanti sul contesto attuale anche nel già citato F. Choay, *L'allegoria del patrimonio*, cit., con particolare attenzione per il capitolo conclusivo, e in F. Hartog, *Regimi di storicità. Presentismo e esperienze del tempo*, cit., pp. 187-229.

<sup>95</sup> M. Manfredi, *Inaugurazione dell'Anno Accademico 1925-1926*. Letta il 9 novembre 1926, in «Annuario della Regia Scuola Superiore di Architettura di Roma. Anno Accademico 1925-1926», Pallotta, Roma 1926, p. 9. Non a caso si discute proprio a Roma dell'istituzione di un corso speciale di perfezionamento per lo studio dei monumenti: «Missione altissima – continua Manfredi – che ha di mira anche la conservazione del ricco patrimonio storico artistico nazionale continuamente minacciato da deperimento e da rovina», *Ivi*, p. 10.

<sup>96</sup> Naturalmente qui non si vuole asserire, acriticamente, che tali problematiche semplicemente *nascano* in un determinato periodo storico. È chiaro che esse hanno uno sviluppo di lunghissimo raggio che può essere ricondotto agli albori del Rinascimento italiano e alla sua attenzione per l'antico, attraversando poi l'Illuminismo europeo e l'Ottocento neoclassicista. Allo stesso tempo, però, occorre sottolineare come a cavallo tra '800 e '900 e lungo tutto gli anni Venti, l'Italia giocò un ruolo centrale nella strutturazione e internazionalizzazione di questi temi a partire dalle leggi nazionali sulla conservazione dei monumenti del 1902 e 1909 arrivando all'apporto fondamentale di Gustavo Giovannoni nella stesura della *Carta di Atene* del 1931. Per l'aspetto legislativo si veda R. Balzani, *Per le antichità e le belle arti. La legge n. 364 del 20 giugno 1909 e l'Italia giolittiana*, il Mulino, Bologna 2003. Per una panoramica generale su queste tematiche cfr. C. Ceschi, *Teoria e storia del restauro*, Bulzoni, Roma 1970; A. Melucco Vaccaro, *Archeologia e Restauro. Tradizione e attualità*, il Saggiatore, Milano 1989; F. La Ragina, *Come un ferro rovente. Cultura e prassi del restauro architettonico*, CLEAN, Napoli 1992; P. Marconi, *Il restauro e l'architetto. Teoria e pratica in due secoli di dibattito*, Marsilio, Venezia 2002 [1993], e R. De Fusco, *Restauro. Verum factum dell'architettura italiana*, Carocci, Roma 2012. Immane, infine, il riferimento a C. Brandi, *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino 2000 [1963]. Sulla

scala locale e regionale – e rubriche durature quali i taglienti *Commenti* che introducono il lettore agli articoli di «Dedalo», le *Cose Italiane* su «La Cultura Moderna» o la *Cronaca dei Monumenti italiani* pubblicata, fin dal primo numero, nella sezione *Notiziario* di «Architettura e Arti decorative» e così giustificata dal suo creatore Gustavo Giovannoni:

La cronaca dei monumenti italiani non è davvero lieta. Sembra inverosimile che lo sia quando riporta le notizie dei principali fasti, quali sono i numerosi restauri che si sono recentemente eseguiti e che si stanno eseguendo, tra i quali *sunt bona sunt mediocra sunt mala...* Ma per chi non ignora quanti monumenti, quante opere architettoniche e decorative aventi essenziale valore d'ambiente deperiscano diuturnamente per opera degli uomini ben più che degli agenti naturali, quanti strazi debbano subire per l'iniziativa di edili ignoranti e privi di senso d'arte che distruggono ciò che trovano su un tracciato rettilineo, quante disarmonie stridenti le deturpino con volgari fabbriche nuove dovute ad uno sviluppo moderno che raramente comprende le ragioni e le condizioni d'ambiente, questa parte negativa della cronaca (che non è possibile scrivere altro che nei casi più tipici e più gravi e più noti) supera di molto quella positiva. E così sarà finché lo Stato italiano non abbia infine una vera politica d'Arte ed una vera politica dei Monumenti in particolare, finché nelle classi dirigenti e nel pubblico non si sarà diffuso un sentimento cosciente di rispetto verso le opere che non solo rappresentano ricordi di glorie passate, ma conservano una vitale funzione di bellezza nell'arida esistenza delle moderne città. Su questi concetti la nostra Rivista insisterà instancabile: ma ha voluto fin d'ora enunciarli perché le notizie necessariamente laconiche ed incomplete, che qui verranno pubblicate e che specialmente verteranno sui vari problemi principali riguardanti i monumenti non siano intese nel senso che una provvida cura sapiente ed amorosa si rivolge con ampia unità di intenti alla conservazione di questo patrimonio glorioso...<sup>97</sup>

Costretta tra i poli di un passato genuino, arcaico e di un futuro aperto e insondabile, la cultura architettonica italiana sceglie allora di mantenere in questi primi anni Venti una posizione mediana e, in parte, ambigua. Da una parte, essa si propone di fornire soluzioni per il presente e per la sua strutturazione artistica provando a rintracciare nel passato radici ineliminabili, fonti inesauribili e vive sorgenti da custodire, plasmare e trasformare; dall'altra, mentre esplora tale immenso e variegato patrimonio, evita però di individuare con chiarezza quali queste radici, fonti e sorgenti debbano essere rivolgendo la propria attenzione tanto al popolare e al quotidiano quanto all'aulico e al monumentale, generando paradossi e contraddizioni che non tarderanno ben presto ad emergere in virtù degli inediti scenari politici e culturali offerti dal panorama italiano. Scenari che non permetteranno più di delimitare tali riflessioni all'interno del semplice campo estetico-artistico ma

---

pratica archeologica negli anni del regime si veda, invece, il recente J. Arthurs, *Excavating modernity. The Roman past in fascist Italy*, Cornell University Press, Ithaca-London 2012.

<sup>97</sup> G. Giovannoni, *Cronaca dei monumenti*, in «Architettura e Arti decorative», Anno I, fasc. I, maggio-giugno 1921, p. 90. Ancora un rimando diretto di Giovannoni alla classicità: «Sunt bona, sunt quaedam mediocria, sunt mala plura. Quae legis hic: aliter non fit, Avite, liber», Marziale, *Gli Epigrammi*, a cura di P. Mastrandrea, *Libro I*, 16, Salerno, Roma 2006, pp. 12-13.

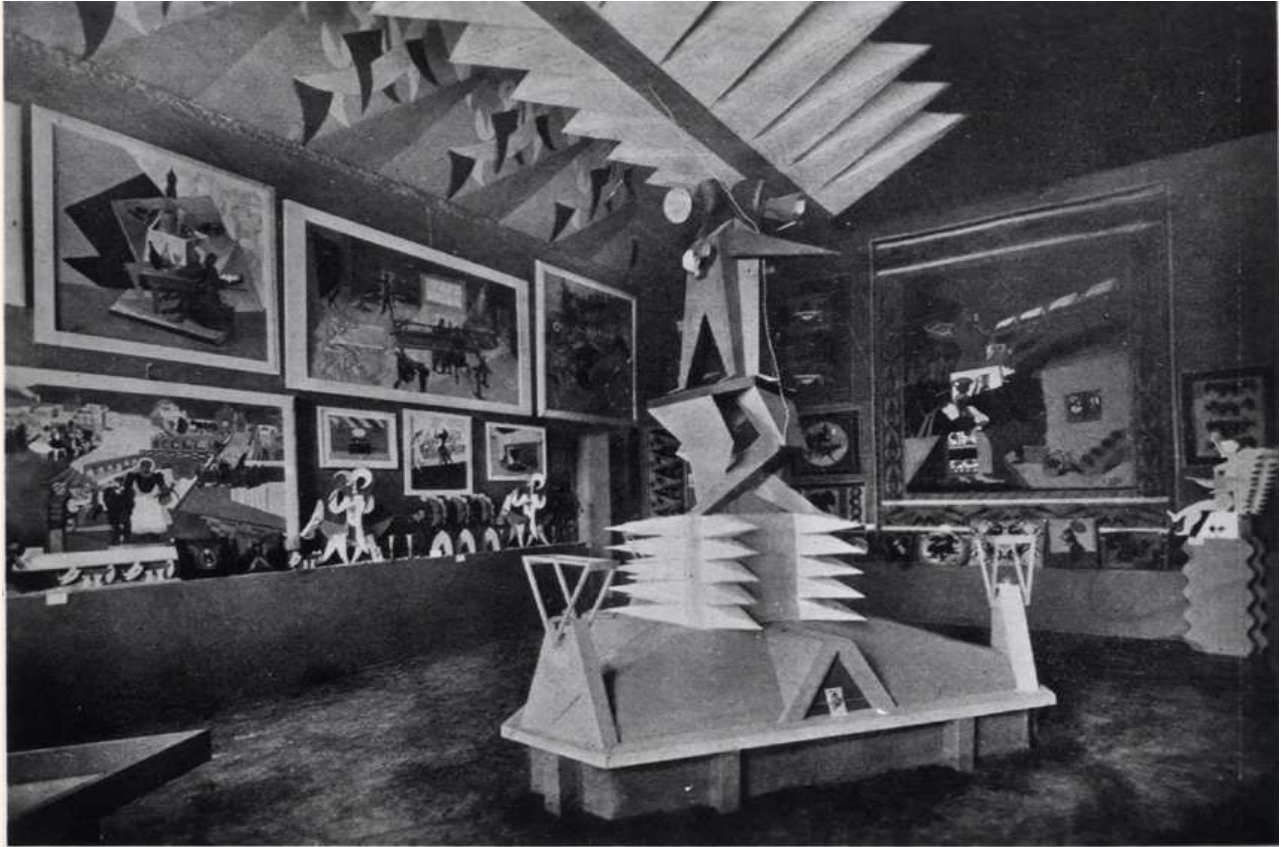
che imporranno, invece, alla classe architettonica italiana di ridimensionare i suoi compiti e i suoi obiettivi confrontandosi con l'avanzata di quello che andrà delineandosi come un nuovo soggetto politico egemone, il fascismo:

E più che mai – afferma Manfredo Manfredi nel novembre del 1926 ricordando la perenne vitalità dell'arte nazionale e il bisogno di creazioni architettoniche in cui «palpiti nuovamente il cuore italiano» – ciò è necessario oggi, mentre la nostra Nazione vede saviamente moltiplicate le proprie energie dalla mente luminosa e dalla tenace volontà di S.E. Benito Mussolini; onde le città s'ingrandiscono e l'edilizia cittadina è chiamata a risolvere i più gravi problemi di coesistenza delle esigenze pratiche con quelle artistiche; onde si fa assillante la ricerca di nuove forme costruttive determinate dalla necessità e dalla economia tecnica e lo sforzo dell'ingegno mira a suscitare nuove forme di arte che sul tronco della gloriosa tradizione innesti nuovi fecondi virgulti. In tal guisa ci sarà dato irradiare ancora nel mondo la nostra potenza morale ed intellettuale, riflesso e premessa di quella politica, ottenute da sforzo concorde di intere generazioni, da grandezza di Principi e da personale antiveggenza e passione di patria dei maggiori uomini del Risorgimento nostro; la cui serie gloriosa culmina oggi nell'Uomo che governa con genio e meritato trionfo la nostra adorata Italia<sup>98</sup>.

Se è vero che la narrazione storica di Manfredi non sembra presentare significative differenze rispetto al quadro delineatosi nelle pagine precedenti ribadendo i richiami al passato e alle fonti, alla continuità – lo sforzo concorde di intere generazioni –, al tronco della gloriosa tradizione da fecondare con nuovi virgulti d'arte, è anche evidente come all'interno di essa vada lentamente affacciandosi un inedito termine di riferimento dominante, l'oggi. Un oggi, ed è un passaggio decisivo, non più confuso e nebuloso, indefinito nei suoi contorni o semplicemente artistico ma politico, cui la cultura architettonica italiana tutta dovrà necessariamente rendere conto.

---

<sup>98</sup> M. Manfredi, *Inaugurazione dell'anno accademico 1926-1927, 13 novembre 1926*, in «Annuario della Regia Scuola Superiore di Architettura di Roma. Anno Accademico 1926-1927», Pallotta, Roma 1927, pp. 9-10.

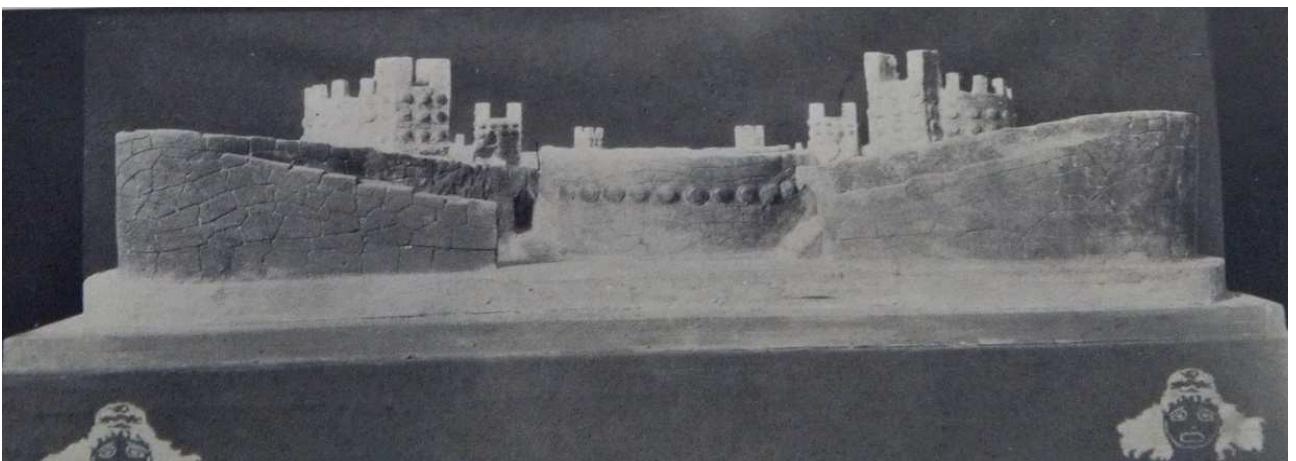
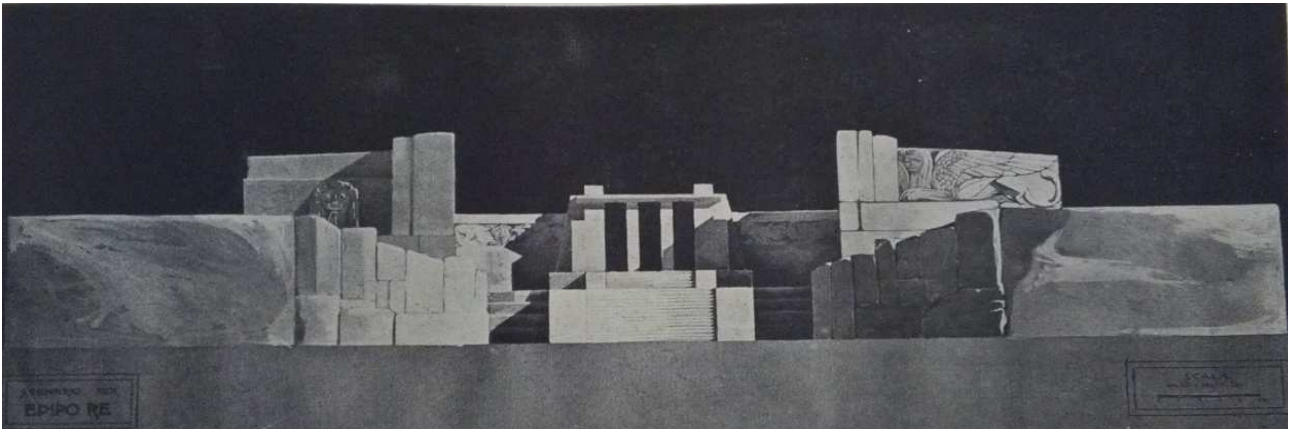


1. F. Depero, *Salone Futurista alla I Biennale di Monza 1923*



2. G. Guerrini, *Manifesto vincitore per il Catalogo della I Biennale di Monza 1923*





*3. Bozzetti e plastici di scene per le rappresentazioni classiche al teatro greco di Siracusa presentati alla II Biennale monzese 1925*

### 3. «Una nuova epoca arcaica». Rottura e appartenenza

In tutti i campi dell'industria si sono posti problemi nuovi e si è creato un complesso di strumenti capaci di risolverli. Non si valuta abbastanza la rottura intervenuta tra la nostra epoca e i periodi anteriori; si ammette che quest'epoca ha apportato grandi trasformazioni, ma ciò che sarebbe utile sarebbe confrontare la sua attività intellettuale, sociale, economica, industriale, non solamente col periodo precedente dell'inizio del diciannovesimo secolo, ma con la storia della civiltà in generale. [...] La nostra epoca si colloca sola, con i suoi ultimi cinquant'anni, di fronte a dieci secoli.

LE CORBUSIER, *Verso una architettura*<sup>99</sup>

*Verso una architettura* di Le Corbusier rappresenta uno spartiacque seminale nella costruzione della professione e del pensiero architettonico novecentesco<sup>100</sup>. La scrittura potente, il violento contrasto delle immagini e il tono aulico, quasi messianico, che contraddistingue ogni pagina della silloge lecorbusieriana concorrono nel renderla una delle massime espressioni prodotte dalla cultura architettonica moderna e il manifesto più puro della sua rinnovata ambizione storica e filosofica. La riflessione di Le Corbusier è allo stesso tempo totale e totalizzante: essa non si limita semplicemente a contestualizzare il costruito o il progettato, a giudicarlo nel suo valore formale ed estetico ma contribuisce a dotarlo di una propria, specifica temporalità, a ribaltare canoni apparentemente inamovibili e secolari portando il pensiero architettonico a un livello di rifondazione semantica mai più ripetutosi nella sua lunga e ancora vivente storia.

In virtù di tali considerazioni, la scelta di aprire questo paragrafo riportando un passo tratto dall'opera dell'architetto ginevrino, tanto evocativo pur nella sua essenziale brevità, potrebbe considerarsi quantomeno azzardata, rispondente al solo fine di ribadire le differenze che sembrano intercorrere tra la cultura architettonica italiana e le elaborazioni intellettuali europee sull'arte del costruire. Verità innegabile, certo, ma non assoluta poiché il fascino della Storia – ed in particolar modo della storia di questo periodo – risiede anche nella sua capacità di presentare continui mutamenti, sfumature, frammentarietà e possibilità di rintracciare l'emergente all'interno del

---

<sup>99</sup> Le Corbusier, *Architettura o Rivoluzione*, in *Verso una architettura*, a cura di P. Cerri e P. Nicolin, Longanesi, Milano 2006 [1973], p. 229.

<sup>100</sup> Come afferma Pierluigi Nicolin nella *Presentazione* italiana al testo: «Con questo libro, scritto tra il 1920 e il 1921, si conclude la tradizione della trattatistica e si inaugura una diversa maniera di svolgere la teoria dell'architettura», in Le Corbusier, *Verso una architettura*, cit., p. VII. Il volume – pubblicato in Francia nel 1923 presso la casa editrice *Cres* di Parigi e tradotto in italiano solo nel 1973 – è fondamentalmente un'antologia degli scritti del maestro svizzero comparsi nel primo periodo di collaborazione di Le Corbusier alla rivista «L'Esprit Nouveau».

dominante, la “opposizione” che lentamente si struttura, si amplia e prova ad imporsi come narrazione alternativa, come uno scenario altro in cui inserire il divenire storico.

È adottando questa prospettiva, allora, che il passaggio di Le Corbusier finisce per dotarsi di un senso ben più profondo, assumendo i contorni del viatico necessario nel tentativo di riallacciare i fili del discorso e completare, per quanto possibile, il quadro degli *Esordi*. Se lo spazio precedente è stato occupato prevalentemente da un pensiero nostalgico e retrospettivo, legato in maniera contraddittoria al passato e alle modalità del suo recupero, è tempo, invece, di volgere lo sguardo verso quegli autori e quelle riflessioni, momentaneamente latenti ma destinate a tracciare un segno indelebile negli sviluppi della cultura architettonica nazionale, che tra mai risolti paradossi e ambiguità finiranno per strutturare il loro pensiero e la loro tensione storica sul concetto guida di tutta l’opera di Le Corbusier: quello di *rottura*<sup>101</sup>.

Abbandonato con fin troppa leggerezza dalla cultura artistica italiana dopo la fiammata futurista, il concetto di rottura, accompagnato dalle sue molteplici derivazioni, ritorna nel campo architettonico nazionale sulla scia di convergenti spinte esterne e interne, esogene ed endogene che ne favoriscono la graduale ma inarrestabile assimilazione e diffusione. Da una parte, infatti, il contesto italiano rimane sensibilmente scosso dalla ricezione culturale delle tematiche europee – già parzialmente espresse dalle prime Biennali monzesi – accogliendo con alcune riserve le teorizzazioni del *Movimento Moderno*; dall’altra, esso rifiuta di svolgere il ruolo di osservatore disinteressato nel convulso scenario offerto dalla crisi dello Stato liberale scegliendo invece di partecipare in prima persona ai radicali sommovimenti che coinvolgono la politica e la cultura nazionali culminati nel biennio 1925-1926. È in quegli anni che si assiste alla sempre più netta stabilizzazione del panorama socio-politico, guidato da un regime che afferma parimenti di aver affrancato le incertezze delle origini e superato la prova della transitorietà e da un movimento, professatosi rivoluzionario, radicatosi in larghi strati della società, strutturatosi compiutamente a livello istituzionale e liberatosi di qualunque opposizione tesa ad arrestare il suo cammino ascensionale. Da questo punto di vista, pur essendo stato più volte ridimensionato dalla storiografia nel suo valore periodizzante, il 1925 può ancora essere valutato non a torto come una delle annate

---

<sup>101</sup> Volendo fare un rapido riferimento alla contemporaneità, non sorprende che il concetto di rottura sia il punto cardine delle motivazioni recentemente addotte – settembre 2016 – dall’UNESCO in occasione dell’inserimento di 17 opere del maestro svizzero nella *World Heritage List*: «Chosen from the work of Le Corbusier, the 17 sites comprising this transnational serial property are spread over seven countries and are a *testimonial to the invention of a new architectural language that made a break with the past*. They were built over a period of a half-century, in the course of what Le Corbusier described as “patient research”. The Complexe du Capitole in Chandigarh (India), the National Museum of Western Art, Tokyo (Japan), the House of Dr Curutchet in La Plata (Argentina) and the Unité d’habitation in Marseille (France) reflect the solutions that the Modern Movement sought to apply during the 20th century to the challenges of inventing new architectural techniques to respond to the needs of society. These masterpieces of creative genius also attest to the internationalization of architectural practice across the planet». Corsivo dell’autore. La scheda è liberamente consultabile all’indirizzo <http://whc.unesco.org/en/list/1321/>

decisive all'interno della cronologia del ventennio<sup>102</sup>, non solo per ciò che concerne il campo del politico, poiché palesa il volto del regime e le sue dichiarate mire totalitarie ma anche a livello di narrazione storica perché è a partire da questo momento che il fascismo esprime pienamente la volontà di determinare la storia italiana negli anni a venire, presentandosi alla nazione come qualcosa di totalmente altro rispetto al recente passato, come il punto di svolta di un'epoca – l'*Era fascista* – ancora da scrivere. È su questi due fronti, quindi, l'uno artistico-culturale e l'altro politico che il campo architettonico italiano costruirà un nuovo modo di intendere la storicità che coinvolgerà tanto singole personalità quanto istituzioni e, con esse, rappresentazioni e narrazioni della storia non più circoscritte alla sola dimensione del passato ma declinate in seno al presente, alla contemporaneità.

Com'è facilmente intuibile questo processo non si realizzerà attraverso una vera e propria rivoluzione culturale: procederà, invece, specialmente agli inizi prima della fiammata razionalista, a piccoli passi, infiltrandosi in ambienti che non a torto si potrebbero definire ostili e adottando, quali portavoce, giovani architetti emergenti, accomunati dal rifiuto delle proposizioni accademiche e capaci di leggere tanto le evoluzioni artistiche e architettoniche europee quanto le significative dinamiche politiche in atto sul suolo nazionale. Personalità per il momento isolate e soggetti anche distanti per preparazione, influenze culturali, ascendenze professionali e scuole di provenienza eppure uniti da una sorta di *fil rouge*, concordi nel rivendicare l'appartenenza al proprio tempo e la necessità di definirlo e viverlo pienamente. Nel perseguire tali obiettivi ognuno di essi finirà inevitabilmente per scontrarsi col mondo del politico e con la cavalcata apparentemente inarrestabile del regime, alcuni glorificandone fin dal principio le gesta per rinnegarli solo in punto di morte, altri ancora accettandolo passivamente come il male minore, pochi, in verità, rifiutandolo e combattendolo apertamente. Non vi è maniera più consona, allora, per chiudere questo breve cappello introduttivo che rievocare quanto dichiarato con estrema franchezza nel 1961 da uno dei protagonisti di quella lunga e travagliata stagione culturale, vale a dire Ernesto Nathan Rogers<sup>103</sup>:

---

<sup>102</sup> Una lettura periodizzante del 1925 era stata proposta, in primo luogo, da Renzo De Felice nella suddivisione della celebre biografia mussoliniana e particolarmente in R. De Felice, *Mussolini il fascista*, vol. I. *La conquista del potere (1921-1925)*, Einaudi, Torino 1966, imponendosi negli anni successivi come una sorta di *paradigma storiografico* per altre opere fondamentali quali E. Gentile, *Le origini dell'ideologia fascista (1918-1925)*, cit.; Pier G. Zunino, *L'ideologia del fascismo. Miti, credenze, valori*, cit., e S. Lupo, *Il fascismo: la politica di un regime totalitario*, Donzelli, Roma 2000. Tale scissione, essenzialmente politica, è stata poi più volte ridimensionata dalla diffusione degli studi "culturali" sul ventennio, i quali hanno continuamente spostato l'asse periodizzante concentrandosi soprattutto sul passaggio Anni Venti-Anni Trenta. Cfr. a titolo di esempi: L. Mangoni, *L'interventismo della cultura*, cit., *passim*, e ancora, della stessa autrice, *La cultura: periodizzazioni e apocalissi*, in *Il Novecento*, a cura di C. Pavone, Donzelli, Roma 2008, pp. 71-80; ma anche A. Tarquini, *Storia della cultura fascista*, cit.. Un'operazione inversa, invece, è stata compiuta recentemente da E. Gentile, *E fu subito regime. Il fascismo e la marcia su Roma*, Laterza, Roma-Bari 2012.

<sup>103</sup> Per un'introduzione alla figura di Ernesto Nathan Rogers – cofondatore, tra l'altro, dello studio milanese B.B.P.R. su cui si tornerà successivamente – si vedano Eugenia L. Reus, *Ernesto Nathan Rogers. Continuità e contemporaneità*, Marinotti, Milano 2009; *Ernesto Nathan Rogers. 1909-1969*, a cura di C. Baglione, Franco Angeli, Milano 2012 e Maria G. Errico, *Tra razionalismo e continuità. Ernesto Nathan Rogers e i BBPR*, Aracne, Roma 2012.



Io vi parlo dell'esperienza degli architetti, degli architetti della mia generazione, cioè di coloro che hanno creduto in una nuova architettura, quella del Movimento Moderno, che ha come fondamento la misura umana; cioè di quegli architetti che, poco o tanto, sono gli unici ad avere contribuito alla cultura. Gli altri sono architetti di forme che sono passate, anche se le colonne rimangono. L'esperienza degli architetti della mia generazione è un lungo processo evolutivo, ed io dovrò ripercorrerlo davanti a voi brevemente, per quanto mi costi. E credetemi, mi costa molto, perché devo rievocare errori gravi, miei e di altri, e sono soprattutto i propri che pesano. Bisogna dichiarare, senza reticenza, che la maggior parte degli architetti italiani hanno contribuito direttamente o indirettamente, con distintivo o senza, alle opere del regime. Bisogna dire questa verità, perché soltanto dicendola, si può sperare di aver superato l'errore. Potrà sembrare strano che persone intelligenti ed oneste, e molte ve ne erano, in un paese che aveva dato già un Gramsci, un Matteotti, un Gobetti, non capissero e continuassero a sbagliare. Eppure la nostra storia è questa, di gente che ha sbagliato senza capire fino a qual punto arrivava il proprio errore. [...] Come si può spiegare questo errore di una abbastanza cospicua collettività di persone che, benché pubblicamente non potessero troppo discorrere fra loro, tuttavia discutevano. Io credo che la base del nostro errore sia stato in una confusione filosofica. Ci basavamo su un sillogismo che, grosso modo, diceva così: il fascismo è una rivoluzione, l'architettura moderna è rivoluzionaria, dunque deve essere l'architettura del fascismo. Come vedete la prima proposizione è errata e la conseguenza non poteva che essere disastrosa: il fascismo non era una rivoluzione<sup>104</sup>.

È rintracciando le radici di questa «confusione filosofica» di questa «errata proposizione» riproposta da Rogers, che si finisce nuovamente negli angusti locali della Regia Scuola di Architettura di Roma per soffermarsi su un evento esemplificativo, funzionale, a mio avviso, per riprendere la narrazione degli *Esordi* e riallacciare architettura e politica, rottura e appartenenza, contemporaneità e fascismo.

L'occasione cui faccio riferimento è una cerimonia organizzata dall'istituto capitolino per celebrare i quarant'anni di carriera del Direttore Manfredo Manfredi coronati dalla concessione a quest'ultimo – su indicazione dello stesso Mussolini – della tessera onoraria del Partito Nazionale Fascista. Molti sono i discorsi declamati durante i festeggiamenti e differenti i registri utilizzati dai vari oratori ma due interventi, su tutti, meritano un'attenzione superiore perché rispecchiano quanto si vada assottigliando, già nel 1925, la distanza tra fattore politico e fattore artistico e quanto entrambi partecipino contemporaneamente e vicendevolmente alla definizione di un nuovo

---

Sul gruppo meneghino, invece, rimando a E. Paci, *Continuità e coerenza dei BBPR*, in «Zodiac», 4, 159, pp. 83-115; *Banfi, Belgiojoso, Peressutti, Rogers: lo studio architetti BBPR a Milano, l'impegno permanente*, a cura di A. Piva, Electa, Milano 1982; E. Bonfanti e M. Porta, *Città, museo, architettura. Il gruppo Bbpr nella cultura architettonica italiana. 1932-1970*, Hoepli, Milano 2009 [1973].

<sup>104</sup> Ernesto N. Rogers, *L'esperienza degli architetti*, in AA. VV., *Fascismo e antifascismo (1918-1936). Lezioni e Testimonianze*, 2 voll., Feltrinelli, Milano 1963, pp. 334-335. Testimonianza ripresa, con intento specularmente opposto rispetto alla volontà di chi scrive, anche da C. De Seta, *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre*, cit., p. 188; mentre concorda con la posizione qui espressa Richard A. Etlin, *Modernism in Italian Architecture, 1890-1940*, cit., pp. 378 e sgg.

immaginario storico. Il primo è quello di Alberto Calza Bini<sup>105</sup>, dal tono eminentemente apologetico e propagandistico, attraverso cui il futuro presidente del Sindacato Fascista di categoria rivendicava con orgoglio la lungimiranza e l'intelligenza degli architetti italiani: «tra i primi, e numerosi, a comprendere la bellezza del movimento fascista, *realizzatore dell'ideale, costruttore delle future fortune della Patria, compositore avveduto e sapiente* delle armonie più degne d'essere celebrate»<sup>106</sup>; il secondo, invece, è pronunciato da Luigi Piccinato<sup>107</sup>, allora giovane laureato dell'istituto romano, il quale elogiava il maestro Manfredi per aver saputo instillare nei suoi allievi la necessità di «architetture degne di una nuova era italiana», di edifici che avessero assunto «tutti gli ardimenti della giovinezza che perennemente si rinnova» ed espresso «i tumulti della vita nuova che vuole erompere e creare il suo secolo; e paternamente sorrida a quell'ansietà di armonia, di bellezza e di gioia che dopo tanto dolore e tanta discordia, solleva gli uomini alla speranza»<sup>108</sup>.

Non sfugge, a parere di chi scrive, quanto i due discorsi si completino a vicenda, quanto dipendano l'uno dall'altro: da una parte il panegirico di Calza Bini, l'inno al futuro costruttore delle fortune della nazione, la fiducia in un avvenire certo che pare già insinuarsi in una temporalità plagiata dal fascismo; dall'altra le parole di Piccinato, l'annuncio di un'era italiana non più legata al solo recupero del passato ma desiderosa di edificare il proprio presente come qualcosa di altro, di «esprimere i tumulti della vita nuova», di «creare il proprio secolo». Elementi comuni ad entrambi i discorsi: il richiamo all'armonia sopraggiunta nel campo architettonico nazionale e l'affermazione

---

<sup>105</sup> È sorprendente che non esista ancora oggi alcun saggio critico, articolo, opera monografica o pubblicazione di altro tipo che si concentri specificatamente sulla figura di Alberto Calza Bini. Sorprendente, in primo luogo, per il ruolo – o meglio i ruoli – ricoperti da Calza Bini lungo tutto il periodo tra le due guerre che lo hanno visto spaziare con una elasticità disarmante dal campo architettonico al politico, dall'istituzionale al sindacale. Per limitarsi a qualche esempio si ricordino: la fondazione del fascio di combattimento di Calvi nel 1921, la presidenza del Sindacato Nazionale Fascista Architetti, la presidenza dell'*Istituto Case Popolari di Roma*, la direzione della Regia Scuola di Architettura di Napoli, la creazione dell'I.N.U., la nomina a senatore nel 1943 e la presidenza dell'*Accademia di San Luca* dal 1939. Secondariamente, la figura di Calza Bini appare particolarmente interessante perché risulta come uno dei tanti esempi di continuità strutturale tra ventennio e Italia repubblicana. Nel dopoguerra, infatti, dopo un breve periodo di internamento nel campo militare inglese di Padula, Calza Bini fu reintegrato nelle sue funzioni di docente universitario – già ricoperte anche a Roma – per essere nominato nuovamente preside della facoltà di architettura di Napoli e direttore del già citato Centro Studi per la Storia dell'architettura fondato a Roma da Gustavo Giovannoni nel 1939. Cfr. L. Quaroni, *In memoria di Alberto Calza Bini*, in «Urbanistica», 23, marzo 1958, p. 81; R. Laere e C. Riccardi, *L'archivio di Alberto Calza Bini (1930-1959)*, in «Urbanistica», 94, 1988, pp. 41-43; P. Nicoloso, *Gli architetti di Mussolini. Scuole e sindacato, architetti e massoni, professori e politici negli anni del regime*, cit., *passim* e delimitato al terreno di ricerca anche L. Villani, «A servizio di Roma nel nome del Duce e del Regime». *L'Ifacp di Alberto Calza Bini*, in *Lo spazio della storia. Studi per Vittorio Vidotto*, a cura di F. Bartolini, B. Bonomo e F. Socrate, Laterza, Roma-Bari 2013, pp. 115-130, mentre la fonte più cospicua rimane ancora la voce *Alberto Calza Bini*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XVII, Treccani, Roma 1974, pp. 50-52; redatta dal nipote dell'architetto: Alessandro Calza Bini.

<sup>106</sup> A. Calza Bini, *Onoranze all'on. Conte Prof. Manfredo Manfredi. Primo direttore della R. Scuola di Architettura in Roma per il suo 40° anno di insegnamento*, in «Annuario della Regia Scuola Superiore di Architettura di Roma. Anno Accademico 1925-1926», Pallotta, Roma 1926, p. 292.

<sup>107</sup> Amplissima è la bibliografia su Luigi Piccinato – figura anch'essa in grado di attraversare illeso il passaggio tra ventennio e repubblica – da molti considerato come uno dei padri fondatori dell'urbanistica italiana. Per limitarsi alle principali pubblicazioni – essenzialmente incentrate proprio su quest'ultimo aspetto – si vedano C. De Sessa, *Luigi Piccinato architetto*, Dedalo, Bari 1985; F. Malusardi, *Luigi Piccinato e l'urbanistica moderna*, Officina, Roma 1993.

<sup>108</sup> L. Piccinato, *Onoranze all'on. Conte Prof. Manfredo Manfredi*, cit. p. 290.

di un afflato creativo fondato sull'appartenenza e la rottura che dopo tanto «dolore e tanta discordia» sembra infine permeare il contesto italiano.

Tessere di un mosaico certo più vasto e complesso ma fin dall'inizio progettato per strutturarsi attorno ad alcuni campi semantici ben definiti che finiranno per intrecciarsi ripetutamente nelle pagine seguenti, essenzialmente riconducibili a tre aspetti seminali: il nazionalismo, la contemporaneità e, infine, la rottura. Se il primo pare difficoltoso da seguire perché tendenzialmente onnipresente nei discorsi di questi anni – pur presentando evoluzioni e ramificazioni molteplici – e il secondo risulta impensabile senza prima evidenziare la scissione che determini i confini del suo essere nel tempo, è allora inevitabile che si affronti, *in primis*, il concetto di rottura, partendo da alcune isolate voci “d'avanguardia”, passando per la sua diffusione e maturazione nel campo architettonico e arrivando, infine, a considerare i suoi inevitabili rapporti con il politico.

A tal riguardo, chi può essere annoverato tra i precursori di un progressivo avvicinamento della cultura architettonica italiana al campo semantico della rottura è un altro giovane ma già autorevole professionista, al contempo ingegnere e architetto, proveniente anch'esso dalla scuola romana ma profondamente influenzato da una lunga frequentazione con la cultura europea – in special modo olandese – quale Gaetano Minnucci<sup>109</sup>. Già autore di diversi studi comparsi in massima parte su «Architettura e Arti decorative» tra il 1924 e il 1926 coronati dalla monografia *L'abitazione moderna popolare nell'architettura contemporanea olandese*<sup>110</sup>, Minnucci ricopre un ruolo importante anche all'interno della presente narrazione perché tra i primi, in Italia, ad affrontare una serie di problematiche che diverranno predominanti negli anni seguenti. Più che soffermarsi allora sui tanti articoli dedicati al contesto olandese, è bene riprendere un lungo scritto pubblicato dal futuro organizzatore della *I Esposizione di Architettura Razionale* ancora su «Architettura e Arti decorative» nel luglio del 1926 e intitolato *L'architettura e l'estetica degli edifici industriali*.

Ad un'analisi che si limitasse a considerare la superficie rinunciando ad addentrarsi nella complessità del testo, l'articolo di Minnucci potrebbe non sembrare dotato di un particolare carattere innovativo riprendendo, nelle prime battute, alcune considerazioni già espresse dalle due *Biennali* monzesi ma spostando l'attenzione dal piano delle arti decorative, dell'intimo a quello del costruttivo: «L'architettura – scrive Minnucci – ha oggi un compito sempre più utilitario, sempre più *umano*; le leggi economiche ripartendo maggiormente la ricchezza ed il benessere e sollevando

---

<sup>109</sup> Su Minnucci si vedano Maria I. Zacheo, *Dal carteggio di un architetto romano. Gaetano Minnucci e la polemica sull'architettura razionale*, in «Parametro», 113, gennaio-febbraio 1983, pp. 12-45; *Gaetano Minnucci (1896-1980). Catalogo della Mostra presso l'Accademia Nazionale di San Luca, Roma, 16-25 ottobre 1984*, Gangemi, Roma 1984; *Dizionario dell'architettura del XX secolo*, 6 voll., a cura di C. Olmo, vol. IV, Allemandi, Torino-Londra 2001, pp. 315-317; A. Capanna, voce *Gaetano Minnucci*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LXXIV, Treccani, Roma 2010, pp. 668-671.

<sup>110</sup> Cfr. G. Minnucci, *L'abitazione moderna popolare nell'architettura contemporanea olandese. Esame delle leggi, sviluppo, tecnica ed estetica delle abitazioni economiche in Olanda*, Libreria di Scienze e Lettere, Roma 1926.

il livello delle classi lavoratrici fa dell'architettura l'arte che sapientemente esplicita deve creare e dare ambienti di vita e di lavoro economici, piacevoli, igienici. E ciò soprattutto alle classi povere»<sup>111</sup>.

Come a Monza, anche qui è presente il forte accento posto sull'identificazione di umanità e utilità così come è riproposto il ridimensionamento della pratica costruttiva, non più pensata esclusivamente nella sfera dell'*Art pour l'art* e invece legata alla sua incidenza sulla realtà sociale, alla speranza di un suo possibile contributo nella democratizzazione del vivere esteticamente, allargata da Minnucci alle «classi povere» e non più limitata a quella visione piccola e medio borghese così ben rappresentata nelle esposizioni del 1923 e del 1925. Un allargamento, questo, che coinvolge non solo i soggetti sociali ma anche gli spazi d'azione del sapere architettonico, in grado di toccare, a parere dell'autore, altri ambienti e altri mondi quali lo scientifico e il produttivo:

Dei tempi remoti della storia umana non ci restano che i colossi, i monumenti eretti in onore delle divinità e dei re, mentre le abitazioni del popolo e i laboratori sono presto tornati polvere non avendo alcun valore architettonico e costruttivo. Oggi l'umanità vive di più ad egual livello, e si avvia sempre ad un maggiore equilibrio, soprattutto dal lato materiale; sempre più raro è il caso dell'architetto chiamato a fare opera di solo carattere artistico. La sua attività va in particolare ad esplicarsi in costruzioni per alloggio, alla creazione della macchina per abitare, dell'ambiente della nostra vita intima e del nostro lavoro. Inoltre, pura risonanza della nostra civiltà, si va sempre più formando un'arte architettonica che ha un suo speciale carattere, ed è quella che riguarda gli stabilimenti industriali e gli impianti concernenti la scienza e la tecnica moderna<sup>112</sup>.

Oltrepassando l'idea di un'arte essenzialmente apologetica che fin dai tempi più remoti ha prodotto e conservato colossi e templi tralasciando i luoghi della quotidianità abitativa e lavorativa, Minnucci si rivolge invece al presente, all'oggi e ai suoi prodotti con un'attenzione privilegiata per gli stabilimenti industriali e per gli impianti «concernenti la scienza e la tecnica», «impianti – chiosa Minnucci – che oggi rappresentano [...] i veri monumenti moderni della civiltà»<sup>113</sup>. Una ristrutturazione dei canoni interpretativi, quest'ultima, che segna, ad esempio, il passaggio dal monumento-simbolo, patrimonio, corpo da tutelare emerso nelle riflessioni dei primi anni Venti, al *monumento vivente*, attuale, espressione del presente e della sua civiltà, e un approccio, quello di Minnucci, che ridefinisce conseguentemente anche la figura del produttore, dell'artista che deve essere «e finisce con l'essere del suo tempo perché l'arte è in rapporto diretto con l'epoca e con

---

<sup>111</sup> G. Minnucci, *L'architettura e l'estetica degli edifici industriali*, in «Architettura e Arti decorative», Anno V, fasc. XI-XII, luglio-agosto 1925-1926, p. 481. Su cui si vedano anche le osservazioni, quantomeno discutibili, di C. De Seta, *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre*, cit., pp.177-185.

<sup>112</sup> *Ivi*, pp. 481-482.

<sup>113</sup> *Ivi*, p. 482.

l'ambiente» e non può più albergare «oggi nell'idillio romantico, nella dolcezza accademica del passato»<sup>114</sup>. Anzi, aggiunge Minnucci, proprio in questa incomprendione risiede il motivo della grande scissione della «parte intellettuale della Società Umana» nel tempo presente da dividersi «in due grandi categorie. L'una che vede ancora con gli occhi di uno, due secoli fa, e che s'entusiasma dinnanzi all'arte aneddótica ed una che prova la sua emozione artistica di fronte ad un ardito ponte in cemento armato, sia pure scheletrico come la scienza delle costruzioni ce lo traccia». Solo il prevalere della seconda – sia a livello artistico che di pubblico – potrà condurre la realtà a vivere pienamente la nuova era, ad accettarla, a parteciparvi totalmente «in armonia – conclude Minnucci – con l'aeroplano e la radio»<sup>115</sup>, con quello che a breve verrà individuato come lo *spirito nuovo* dell'evo contemporaneo.

Osservazioni, queste, che pur attenuate trovano spazio ancora nel 1926 sulla rivista «L'Architettura italiana»<sup>116</sup> e, più specificatamente, nel manifesto programmatico redatto da Pietro Betta<sup>117</sup> – appena succeduto a Giuseppe Lavini nelle vesti di direttore – con cui veniva inaugurato il nuovo corso del periodico torinese e che val la pena citare diffusamente:

Abbiamo assunto la direzione de L'Architettura Italiana con il precipuo intento di incitare il cammino della nostra Arte verso la sua piena rispondenza alla risorgente civiltà, che, nel rinnovamento di ogni fede, spogliata dai pregiudizi sociali, politici e scientifici di un'età più che millenaria, si affaccia semplice e fresca all'aurora di una più radiosa giornata. La nostra Architettura non si è ancora animata dello spirito nuovo che pervade gli animi nostri. Essa, nelle forme dei suoi elementi, nel sentimento con cui li avvince, non ci dice la vita gagliarda ed inquadrata delle nostre possenti officine, l'empito delle nostre grandiose adunate, gli slanci ascetici dei nostri congressi religiosi, i grandi fatti sociali, la guerra, che ha coperto di dolore e di gloria la nostra Patria, ed ha avuto una falsa espressione architettonica. In alcune altre nazioni tale rinnovamento è stato intrapreso e coraggiosamente attuato in forme che rispecchiano le tonalità spirituali di quei popoli, che noi non possiamo copiare. A taluni è parso di distruggere senz'altro ogni anticheria, senza anteporre la costituzione dei nuovi elementi, ed è rimasto il nulla; altri hanno spostato i valori architettonici, trasformando l'edificio in monumento plastico, scavalcandone le ragioni strutturali, costruttive ed edili. Noi, animati dalla più viva aspirazione verso il divenire della nostra arte, saremo fermi nel riprovare ogni aberrazione che trascuri i valori fondamentali dell'architettura; noi non approveremo le composizioni ragionevoli, ma spente del fuoco sacro dell'arte, non occorre sia regale e

---

<sup>114</sup> *Ivi*, p. 488.

<sup>115</sup> *Ivi*, p. 485.

<sup>116</sup> «L'Architettura Italiana. Periodico mensile di costruzione e di architettura pratica» viene fondata a Torino nel 1905 e pubblicata originariamente dagli editori Crudo e Lattuada. Diretta inizialmente dall'ingegnere Carlo Bianchi e dall'architetto Antonio Cavallazzi, viene poi edita esclusivamente dalle Edizioni Artistiche di Carlo Crudo e guidata per oltre un decennio dal pittore e critico d'arte Giuseppe Lavini.

<sup>117</sup> Attivissimo nell'ambiente torinese, Betta fu tra gli organizzatori delle due mostre edilizie di Torino del 1922 e del 1926 oltreché dell'*Esposizione Nazionale del Valentino* per il decennale della vittoria nel 1928. Nella stessa occasione promosse la costituzione del G.A.N.T. (Gruppo Architetti Novatori Torino). Fondò, infine, nel 1932 – poco prima di morire – il *Bollettino* dalla Sezione Piemontese dell'Istituto Nazionale di Urbanistica, divenuta poi *Rivista* ufficiale dell'Istituto dal 1933 con il nome di «Urbanistica».

maestosa, ma anche gentile e buona nella modestia e nell'umiltà. Ma la nostra arte, sorgente da una civiltà nel travaglio della formazione da un'antichità cadente, non può solo sentire il brivido del divenire, deve pure cantare la malinconia del ricordare, increspata da un fremito di sgomento. Quei temperamenti più legati al passato, quelli più incerti fra il passato e l'avvenire, se architettonicamente saggi ed artisticamente espressivi, anche, e forse meglio degli altri rispecchiano la massa fondamentale, ancora più stabile e ponderosa della nostra età, costituiscono lo stile del nostro tempo<sup>118</sup>.

Anche nelle parole di Betta si respira fin dal principio una tensione “attualista”, consapevole di appartenere a un'epoca rinascete, corredata da grandi rivolgimenti economici, sociali, culturali e politici cui sarà necessario che le arti e l'architettura si adattino animandosi dello spirito nuovo che pervade il contesto italiano. A parere dell'architetto e urbanista piemontese, infatti, l'arte del costruire non è ancora riuscita a cogliere la sincera espressione della modernità novecentesca percorsa com'è da slanci improvvisi, da inediti istinti di dolore e gloria, dalla «vita gagliarda ed inquadrata delle possenti officine» da tradurre – in linea con le riflessioni di Gaetano Minnucci – in «opere architettonicamente grandi come la civiltà che viviamo»<sup>119</sup> e che mantengano comunque in vita il «fuoco sacro dell'arte».

Pur smarrendo nell'ultima parte del programma il registro aggressivo proprio dell'intervento, lasciando spazio alla malinconia, ai consueti ritorni, a immaginari non necessariamente corredata da prospettive divisorie, e a coloro, infine, che vagano incerti tra il passato e l'avvenire, è innegabile che anche Betta possa rientrare in quella cerchia di precursori, momentaneamente ristretta, che fa della rottura un punto focale del discorso architettonico e storico. Certo permangono le ambiguità e le contraddizioni strutturali del pensiero architettonico italiano ma l'afflato è quello dell'appartenenza al proprio tempo, della contemporaneità, della creazione come risposta ai bisogni di una civiltà emergente, ancora incerta nelle sue direttive ma cosciente di dover affiancare al passato qualcosa che possa essere presente e, forse, futuro.

Riflessioni, queste, che parevano interessare altri contesti e che invece entrano a far parte del discorso architettonico nazionale diffondendosi e allargando le proprie file in un lasso di tempo incredibilmente breve, trovando consensi in una nuova generazione di artisti, professionisti e tecnici, ansiosi di sperimentare e saggiare le tante vie offerte dal progresso applicandole allo spazio urbano e costruttivo della penisola. Un'atmosfera culturale e storica che subisce una improvvisa virata verso toni più decisi e forme maggiormente definite nella seconda metà degli anni Venti, quando si apre quella intensa e a tratti violenta stagione di dibattiti racchiusa dalla storiografia artistica nella sintetica espressione di «polemica sull'architettura razionale» inaugurata, com'è noto,

---

<sup>118</sup> P. Betta, *Il nostro programma*, in «L'Architettura italiana», n. 4, aprile 1926, p. 37.

<sup>119</sup> *Ivi*, p. 38.

dagli interventi pubblicati su «La Rassegna Italiana» a firma del neonato «Gruppo 7»<sup>120</sup> e dalla immediata eco da essi suscitata.

Nato negli ambienti del Politecnico di Milano e inizialmente composto da giovani laureandi dell'istituto – Luigi Figini, Guido Frette, Sebastiano Larco, Gino Pollini, Carlo Enrico Rava e Ubaldo Castagnoli<sup>121</sup> – con la sensibile eccezione di Giuseppe Terragni laureatosi, invece, al Politecnico torinese, il Gruppo si presenta al pubblico con quattro articoli redatti tra il dicembre del 1926 e il maggio del 1927, tanto significativi da squarciare lo *status quo* del panorama architettonico italiano. Tutto ciò che è apparso finora come frammento e intuizione, voce fuori campo, trova invece negli articoli del «Gruppo 7» un suo primigenio tentativo di strutturazione programmatica, non più frutto di una singola, per quanto brillante, individualità ma sforzo di una collettività, di una comunità di architetti che, pur mantenendo delle divergenze di fondo, ragiona in maniera essenzialmente coordinata e in grado per questo di risvegliare le attenzioni dell'intero contesto nazionale nei «tempi maturi»<sup>122</sup> che si accinge a percorrere.

Il registro degli interventi è forte, risoluto, pur temperato da sporadici compromessi, contrassegnato da sentenze perentorie e dirette, con i toni di chi non ceta di voler tracciare delle direttive sperando che il messaggio venga recepito da un auditorio tanto ampio e articolato da assimilare e proseguire la sua opera<sup>123</sup>. Fin dall'inizio la narrazione passa allora attraverso

---

<sup>120</sup> Alle origini del «Gruppo 7» e dell'esperienza razionale italiana, sono state dedicate nel tempo migliaia di pagine e decine di interpretazioni disseminate tra monografie, volumi di storia dell'architettura e antologie. Tra queste segnalo almeno C. Belli, *Origini e sviluppo del «Gruppo 7»*, in *L'architettura moderna in Italia*, numero monografico de «La Casa», cit.; M. Tafuri, *Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia*, cit., *passim*; Giuseppe Terragni e la città del razionalismo italiano, a cura di E. Mantero, Dedalo, Bari 1969; C. De Seta, *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre*, cit., pp. 185-197; L. Patetta, *L'architettura in Italia: 1919-1943. Le polemiche*, Clup, Milano 1972; R. Mariani, *Razionalismo e architettura moderna. Storia di una polemica*, cit.; G. Ciucci, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*, cit., pp. 69-76; Diane Y. Ghirardo, *Italian Architects and Fascist Politics. An Evaluation of the Rationalists' Role in Regime Building*, cit.; A. Bona, *Città e architettura a Milano da Novecento al razionalismo*, in *Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento*, cit., pp. 126-161, e, più recentemente, R. De Simone, *Il razionalismo nell'architettura italiana del primo Novecento*, Laterza, Roma-Bari 2011. La raccolta più organica degli scritti del Gruppo è invece in *Materiali per l'analisi dell'architettura moderna. La prima Esposizione Italiana di Architettura Razionale*, a cura di M. Cennamo, Fausto Fiorentino Editore, Napoli 1973; con una *Prefazione* di Gaetano Minnucci che non manca di ridimensionare radicalmente il fattore politico, cfr. *Ivi*, pp. 1-8.

<sup>121</sup> Successivamente sostituito da Adalberto Libera. Il grande architetto roveretano non partecipa, infatti, alla stesura dei primi quattro articoli programmatici entrando a far parte del Gruppo solo nel 1927 quando supplisce alla defezione di Castagnoli che «lascia, temendo l'estremismo delle posizioni, soprattutto in campo professionale». Cfr. G. Polin, *Libera e il Gruppo 7*, in *Adalberto Libera. Opera completa*, Electa, Milano 1989, p. 52. Sui rapporti di Libera col «Gruppo 7» si veda M. Costanzo, *Adalberto Libera e il Gruppo 7 dalla lettere del suo archivio*, Mancosu, Roma 2004. Per un inquadramento generale della figura, oltre all'*Opera completa* precedentemente citata, V. Quillici, *Adalberto Libera. L'architettura come ideale*, Officina, Roma 1981 e *Adalberto Libera. La città ideale*, a cura di N. Di Battista, Electa, Milano 2013.

<sup>122</sup> A. Sartoris, *Note di architettura operaia*, in «La Rassegna Italiana», Anno XI, vol. XXII, fasc. CXXIV, settembre 1928, p. 829. Su Sartoris si vedano almeno J. Gubler e A. Abriani, *Alberto Sartoris. Dall'autobiografia alla critica*, Electa, Milano 1990 e *Alberto Sartoris: l'immagine razionalista 1917-1943*, a cura di M. Sommella Grossi, Electa, Milano 1998.

<sup>123</sup> Immediato responso furono gli articoli di P. Betta, «Il gruppo 7» di Milano e l'architettura nuova, in «L'Architettura italiana», febbraio 1927; M. Bernardi, *A proposito del Gruppo 7*, in «La Rassegna Italiana», Anno X, vol. XIX, fasc. CVII, aprile 1927; G. Minnucci, *Segni precursori*, in «L'Architettura italiana», settembre 1927 e G. Rosso, *Alcune affermazioni del «Gruppo 7» di Milano*, in «La Rassegna Italiana», settembre 1927.

affermazioni manichee e fratture semantiche che lasciano poco spazio a mezzane vie di fuga: «È opinione corrente – scrivono nel primo dei quattro articoli collettivi – che il nostro tempo sia tempo di confusione e di disordine nel campo dell'arte. Lo è stato. Lo era forse ancora recentemente; ora non lo è più. Abbiamo attraversato un periodo di formazione, che ora è giunta a maturità, e questo travaglio appunto, causava un senso generale di disorientamento: forse, anche gli uomini del primo '400 si sentirono disorientati, e un simile accostamento può non essere troppo audace, poiché veramente siamo sulla soglia di un grande periodo. È nato uno *spirito nuovo*»<sup>124</sup>.

Se è vero che in queste affermazioni il passato resiste e si ripropone – nel riferimento al disordine artistico e culturale del primo Quattrocento – è anche evidente quanto esso sia inserito all'interno di un discorso differente rispetto ad un pensiero tendenzialmente retrospettivo, indirizzato verso ascendenze nostalgiche e volontà di recupero. La scelta, invece, vira sull'*analogia*<sup>125</sup>, utile in tale contesto a ribadire l'eccezionalità del momento storico, il superamento delle incertezze d'inizio secolo e l'apertura imminente di qualcosa di altro. Inedito, inoltre, per lo scenario italiano, è il riferimento diretto a Le Corbusier e alla sua riflessione sullo spirito nuovo, elemento quest'ultimo che spinge gli autori a considerare il presente come un tempo privilegiato e unico, «un'epoca che avrà finalmente un carattere proprio» e in cui sarà possibile «assistere alla nascita di tutto un nuovo ordine di idee»<sup>126</sup>.

Conseguenza di tale rottura, di questa esclusività storica di cui si ammanta la realtà in divenire è l'abbandono dell'idea al momento egemone nel campo architettonico nazionale: quella del passato come fonte e sorgente di ispirazione poiché il carattere dell'epoca nuova può essere definito solo dalle necessità e dai bisogni del proprio tempo. Necessità cui l'Italia deve adeguarsi se vuole riconquistare la posizione che le spetta «per tradizione, e soprattutto – con un palese riferimento al campo del politico – per il vittorioso periodo di ascesa che attraversa», dando «allo spirito nuovo il massimo sviluppo [...] fino a dettare alle nazioni uno *stile* come nei grandi periodi del passato»<sup>127</sup>. Al passato, quindi, resta la possibilità di adeguarsi ad un ruolo ancillare, esperienza portatrice di conoscenze fondamentali ma al contempo esaurite nella loro validità, non vincolanti per il presente poiché esso appartiene ad una temporalità altra. Pur essendo degno di rispetto, esso è allora passibile di trasformazioni anche radicali, di adattamenti che possono e devono assumere come unico punto di riferimento la realtà attuale, la contemporaneità: «Tra il passato nostro e il nostro presente – scrivono ancora – non esiste incompatibilità. Noi non vogliamo rompere con la

---

<sup>124</sup> Gruppo 7, *Architettura I*, in «La Rassegna Italiana», Anno IX, vol. XVIII, fasc. CIII, dicembre 1926, p. 849. Gli autori citano in nota direttamente il Le Corbusier di *Vers une architecture*: «Il existe un esprit nouveau».

<sup>125</sup> Sull'analogia come forma di compresione storica e narrazione orientata si veda L. Canfora, *Analogia e storia. L'uso politico dei paradigmi storici*, il Saggiatore, Milano 1982.

<sup>126</sup> Gruppo 7, *Architettura I*, cit., p. 849.

<sup>127</sup> *Ivi*, p. 850.



tradizione: è la tradizione che si trasforma, assume aspetti nuovi, sotto i quali pochi la riconoscono. [...] Alcuni nostri predecessori, volgendo al futuro, predicarono la distruzione in favore del falso nuovo. Altri, volgendo al passato credettero salvarsi con un ritorno al classico. Noi vogliamo unicamente, esclusivamente, *esattamente*, appartenere al nostro tempo, e la nostra arte vuole essere quella che il nostro tempo richiede. Avervi interamente appartenuto con le sue qualità e i suoi difetti, questo sarà il nostro orgoglio»<sup>128</sup>.

Affermazioni non prive di contraddizioni e criticità ma che incidono sulla parziale contestualizzazione e risemantizzazione del concetto di tradizione, operazione riaffermata a più riprese negli articoli successivi. Ciò che il «Gruppo 7» mette in dubbio, infatti, non è tanto l'esistenza stessa di una tradizione gloriosa appartenente solo ed esclusivamente all'Italia e alla sua Storia, innegabile e difficilmente confutabile in un contesto come quello italiano, quanto la sua presunta immutabilità e il bisogno di approcciarsi ad essa in maniera acritica, riproponendo forme e declinazioni estetiche non adatte alle sfide imposte dalla modernità novecentesca. Impreparazione, incomprensione – riprendendo un tema caro a Minnucci – e pregiudizi: su questa triade si basa l'equivocità di cui è vittima il concetto di tradizione nonché la perdita del suo vero significato:

Se è possibile illudersi di essere moderni nelle altre arti (di appartenere cioè al proprio tempo), adoperando forme del passato, costruire dell'architettura con forme pure del passato, oggi che il cemento armato impone inevitabilmente le sue forme logiche, è un'illusione che non può essere neppure discussa. La grande lezione del nostro passato continua ad essere fraintesa. La maschera della tradizione serve a *nascondere* ogni insincerità: e di una grande insincerità è materiata molta parte della moderna architettura da noi. [...] Il fatto che fino ad oggi si sia voluto adoperare il passato (dovremmo dire, nella più gran parte dei casi, straziarlo), non è per nulla una maggiore prova di ammirazione di quella che possiamo dare noi. Il nostro amore per una tradizione che non vogliamo toccare, è disinteressato, e per questo appunto più puro e più alto<sup>129</sup>.

L'interesse per la tradizione, il rivolgersi ad essa, deve essere puro, sincero, poiché pensare di ricondurre il presente allo spirito del passato è artificio, menzogna, tradimento. Temi, questi, che si ripresenteranno nei contributi immediatamente successivi pubblicati dai vari componenti del Gruppo, redatti per chiarificare problematiche specifiche solo parzialmente accennate nel manifesto programmatico e susseguiti, sempre su «La Rassegna Italiana», fino al 1931. L'internazionalismo del movimento, il problema della casa, il rapporto del razionalismo con l'arte, con i materiali, con la

---

<sup>128</sup> *Ivi*, pp. 852-854.

<sup>129</sup> Gruppo 7, *Architettura III. Impreparazione - Incomprensione - Pregiudizi*, in «La Rassegna Italiana», Anno X, vol. XIX, fasc. CVI, marzo 1927, p. 249.

macchina<sup>130</sup>: elementi inediti per il campo architettonico italiano in primo luogo sul piano artistico e culturale e che suggeriscono, secondariamente, ulteriori livelli di lettura che sembrano ricalcare quel sillogismo rievocato da Nathan Rogers nelle pagine precedenti, qui espresso compiutamente da Carlo Enrico Rava:

se piccola ancora oggi è la posizione dell'Italia nella rinascita architettonica di Europa, certo e grande deve essere il suo avvenire. Da chi seppe vedere le cose più chiaramente di coloro che trovano dappertutto imitazioni straniere, fu già messo in evidenza come il nostro movimento di architettura razionalista *rientri* perfettamente nel programma culturale del Fascismo; e questo, teniamo, *si sappia*. Ma anche, e di più: la architettura che si dice tradizionalista, crede di rappresentare lo spirito di un'Italia imperiale, solo perché invece di creare come tale spirito vorrebbe, copia l'architettura romana; ma quando si consideri che un generale ritorno di spirito ellenico, tendente a salvaguardare e a rimettere in onore i valori della cultura occidentale, pervade l'intelligenza europea del dopo-guerra, che l'amore dell'esattezza, dell'equilibrata lucidità, della perfezione meccanica (cioè matematica), si palesa nelle opere più significativa di oggi (sia come realizzazione, sia soltanto come tendenza o desiderio a volte inconscio); e che d'altra parte, il periodo, riconosciuto arcaico che l'architettura nuova attraversa, si informa precisamente e necessariamente a quello stesso spirito ellenico, a quella stessa logica, ordine e purezza, ne risulterà evidente che, quando l'Italia fosse alla testa del nuovo movimento architettonico d'Europa (e si è dimostrato che potrebbe esserlo), verrebbe per conseguenza ad accentrare in sé, quanto nel movimento culturale europeo, tende ad un rinato Ellenismo; che potrebbe svilupparlo, condurlo a perfezione, e, rinnovando allora la gloria di Roma che seppe assorbire e assimilare la civiltà greca, imporla di nuovo al mondo. Questa forma di imperialismo è, crediamo, un pochino più grande di quella che sanno immaginare e che difendono gli italianissimi tradizionalisti, e più degna certo dell'Italia d'oggi.<sup>131</sup>.

Trent'anni dopo Rava, Ernesto Nathan Rogers avrebbe ricondotto questa scelta decisiva, questo *rientrare nel fascismo* dei giovani razionalisti nel campo dell'errore, della confusione, dell'incomprensione. A distanza di un ulteriore mezzo secolo e in virtù del percorso tracciato finora, credo che questa interpretazione spesso presentata come dogmatica od onnicomprensiva sia passibile di una radicale e necessaria confutazione. Non è un abbaglio a spingere i razionalisti tra le braccia del fascismo, né sembra corretto attribuire questo allineamento ad un'imposizione forzata, frutto della politica invasiva e totalitaria del regime. A parere di chi scrive, invece, esso è la conferma e il logico risultato di una viscerale concordanza di intenti e volontà, di un comune sentire che dirige i due movimenti verso un'idea condivisa e non più latente, verso la consapevolezza –

---

<sup>130</sup> Mi riferisco, rispettivamente, a Carlo E. Rava, *Dell'europismo in Architettura* in «La Rassegna italiana», Anno XI, vol. XXI, fasc. CXVII, febbraio 1928 [firmato 10 dicembre 1927], pp. 133-139; al già citato A. Sartoris, *Note di architettura operaia*, cit.; e, infine, ad A. Libera, *Arte e razionalismo*, in «La Rassegna Italiana», Anno XI, vol. XXI, fasc. CXVIII, marzo 1928, pp. 232-236.

<sup>131</sup> Carlo E. Rava, *Dell'europismo in Architettura*, cit., pp. 138-139.

percepita da entrambe le parti – di essere «al principio di una grandissimo avvenire» di «un nuovo PERIODO ARCAICO per l'architettura»<sup>132</sup> e per la politica che avrebbe riconosciuto ancora una volta l'Italia e la razza italiana quali guide artistiche e culturali del mondo a venire, di un ordine da imporre e plasmare nel segno del littorio.

Pur nel loro valore embrionale ma ansioso di confrontarsi con la realtà, le provocazioni artistiche e intellettuali del «Gruppo 7» trovano sufficiente terreno fertile in cui germogliare, investendo ogni ramificazione dell'ambiente architettonico italiano e ridimensionando la tensione politica e storica del campo: campo che, come ogni due anni, si raduna dal maggio all'ottobre del 1927 nelle sale della Villa Reale per la terza *Biennale* monzese. Rispetto alle edizioni 1923 e 1925, la *III Mostra internazionale delle Arti decorative* presenta alcune importanti variazioni, tanto riconducibili alle evoluzioni culturali, sociali e politiche degli anni immediatamente precedenti quanto al naturale mutamento del gusto europeo e nazionale, evidenti sia nella struttura istituzionale e organizzativa, sia nell'impianto visivo ed espositivo<sup>133</sup>. Inedita è la composizione del Consiglio Artistico con i subentri di Margherita Sarfatti, Mario Sironi, Carlo Carrà e Giò Ponti che sanciscono parimenti la consacrazione ufficiale del *Novecento italiano* – avvalorata dal manifesto di Marcello Nizzoli [Fig. 4] – e il ruolo esponenzialmente maggiore riservato all'architettura e alle problematiche costruttive<sup>134</sup>. Per la prima volta, inoltre, compare a Monza l'immaginario politico, cui viene riservata buona parte della Sezione romana<sup>135</sup>, palesemente richiamato dalla proliferazione di fasci littori nel *Gabinetto del Segretario federale in un palazzo littorio* ideato da Enrico Del Debbio e “fascisticamente” coronato da una *Pala Marmorea con l'effigie del Duce* realizzata dallo scultore Attilio Selva su disegno dello stesso Del Debbio [Fig. 5], inserita, forse non a caso, in posizione di apertura delle tavole di cui si compone il *Catalogo* ufficiale della Mostra<sup>136</sup>.

Contrariamente alle edizioni precedenti, la Mostra sceglie poi di applicare dei criteri di selezione decisamente più rigidi, allo stesso tempo innovativi e nazionalistici ridimensionando il numero dei partecipanti stranieri e delle sezioni regionali, relegando ai margini l'aspetto folklorico e ruralista, mostrando maggiore attenzione verso ambienti e spazi del contemporaneo e ponendo le premesse per una virata industriale dell'evento che andrà compendosi gradualmente già nella prima edizione

---

<sup>132</sup> Gruppo 7, *Architettura IV. Una nuova epoca arcaica*, in «La Rassegna Italiana», Anno X, vol. XIX, fasc. CVIII, maggio 1927, p. 469. Il maiuscoletto ad enfatizzare è indicato nel testo.

<sup>133</sup> Rimando per questi aspetti in primo luogo al catalogo: Consorzio Milano – Società Umanitaria Monza, *III Mostra Internazionale delle Arti decorative. Maggio – MCMXXVII – Ottobre. Catalogo*, Ceschina, Milano 1927, *passim*.

<sup>134</sup> Sul percorso che precede l'introduzione dell'architettura nelle esposizioni monzesi cfr. M. Mulazzani, *Il dibattito sulle arti applicate e l'architettura*, in *Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento*, cit., pp. 100-125.

<sup>135</sup> Per la Sezione romana cfr. Consorzio Milano – Società Umanitaria Monza, *III Mostra Internazionale delle Arti decorative. Maggio – MCMXXVII – Ottobre. Catalogo*, cit., pp. 39-46.

<sup>136</sup> *Ivi*, p.1.

a cadenza triennale del 1930. Dalle 186 sale di cui si fregiava la *Biennale* del 1923 si passa alle 144 del 1927, dai sedici paesi stranieri ospitati nel 1925 il numero scende a otto<sup>137</sup> mentre solo dieci regioni italiane, dalle quattordici della II *Biennale*, beneficiano di sale monografiche. Infine, dopo il successo ottenuto nella II *Biennale*, viene riproposta la sezione dedicata alla fotografia composta da 153 opere suddivise tra 53 espositori – 46 italiani e 7 stranieri – e corredata questa volta dalla pubblicazione di uno specifico volume distribuito in soli 1200 esemplari<sup>138</sup>.

In virtù di tali elementi non sorprende, ad esempio, il giudizio di Agnoldomenico Pica che, pur ignorando l'aspetto politico, eleva la *Biennale* del 1927 al grado di «primo momento di risoluzione critica di questa istituzione» il «punto di ignizione che – attraverso la mediazione della Quarta (non più Biennale ma ormai Triennale) prepara il successo della Quinta Esposizione, che, trasferitasi a Milano, segnerà l'affermazione più definitiva, scandalosa e polemica di codesta ardimentosa iniziativa»<sup>139</sup>, né stupisce l'entusiasmo ad essa riservato tanto dalla critica contemporanea<sup>140</sup> quanto dagli stessi organizzatori convinti della raggiunta maturità dei tempi ampiamente consacrata negli scritti del «Gruppo 7». Per citare Guido Marangoni: «Se la prima mostra del 1923 fu la benemerita diana ridestatrice delle energie sopite ma non spente nel nostro glorioso artigianato, se la seconda mostra, in un anno di gravi difficoltà, poté riconfermare l'esistenza di una superstite arte decorative italiana non del tutto indegna delle tradizioni nostre insigni smentendo gli scetticismi dei molti che ritenevano le nostre arti ornamentali incapaci di risurrezione e di moderna reincarnazione, la III Mostra ha consacrato l'affermazione vittoriosa e piena della nostra iniziativa artistica»<sup>141</sup>.

Non più «leva di massa» – come avvenuto per le prime due edizioni – ma «raduno di un'élite» direttamente coinvolta nei «novelli problemi creati dai tempi nuovi»<sup>142</sup>, la mostra dichiara di volersi aprire alle correnti artistiche più attive del panorama italiano fino a concedere per la prima volta uno spazio sensibilmente maggiore all'architettura nazionale e alle sue recenti evoluzioni. Dal padiglione del libro affidato a Fortunato Depero dalle case editrici Treves e Bestetti-Tumminelli [Fig. 6], passando alle botteghe d'arte situate al pianterreno della Villa e agli arredamenti de *La Rinascente* milanese proposti da Giò Ponti, arrivando ai progetti per negozi della sezione torinese e

---

<sup>137</sup> Danimarca, Francia, Germania, Spagna, Svezia, Svizzera, Ungheria e U.R.S.S.

<sup>138</sup> *L'arte della fotografia alla Terza Mostra Internazionale delle arti decorative. Villa Reale di Monza. Maggio-Ottobre MCMXXVII*, Rizzoli, Milano 1927, *passim*. Nel testo si parla di 434 opere e 99 espositori che parteciparono al concorso preliminare con una percentuale di accettazione del 28 % circa e una netta preferenza per ritratti e paesaggi di vario genere.

<sup>139</sup> A. Pica, *Storia della Triennale di Milano*, cit., pp. 18 e sgg. Non dissimile anche il giudizio di A. Pansera, *Storia e cronaca della Triennale*, cit., p. 190. Ancor più radicale è invece il giudizio di Giulia Veronesi secondo cui «[le Triennali] avevano luogo nonostante e contro quel regime, contro la sua accanita ostilità». Cfr. G. Veronesi, *Difficoltà politiche dell'architettura in Italia 1920-1940*, cit., p. 10.

<sup>140</sup> Per una rassegna degli articoli comparsi sulla III *Biennale* cfr. 1923-1930. *Monza. Verso l'unità delle arti*, cit., p. 202.

<sup>141</sup> G. Marangoni, *La III Mostra Internazionale delle arti decorative. Monza 1927. Notizie – rilievi – risultati*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1927, p. 20.

<sup>142</sup> *Ivi*, pp. 18-19.

alla macelleria di Felice Casorati [Fig. 7], per giungere, infine, ai modelli e ai disegni del «Gruppo 7» [Fig. 8]: tutto sembra voler suggerire che anche in Italia stia nascendo un modo nuovo di intendere il presente e che proprio all'architettura spetterà l'arduo compito di dettarne le forme e materializzarne lo spirito.

Anche Monza, quindi, non rimane insensibile alle oscillazioni politiche e storiche del momento, così diffusamente percorso da una soddisfazione generale dovuta al superamento dei disordini e delle incertezze di cui si erano tinti i primissimi anni Venti e ambizioso di cavalcare il nuovo spirito artistico e sociale. Chiusosi il tempo dei ritorni e dei richiami, del continuo bisogno di riferirsi alle sorgenti e alla fonti inesauribili del glorioso passato, va delineandosi il presente in tutta la sua purezza e la volontà di produrre il «capolavoro moderno [...] attraverso la perfezione della tecnica d'oggi, esplicita nella produzione attuale, reale, effettiva, dei nostri artefici per le cose destinate alla vita d'oggi e al godimento quotidiano»<sup>143</sup>. Un passaggio così radicale e rapido da sorprendere lo stesso Marangoni e che introduce distintamente una ulteriore tematica, quella dell'*accelerazione storica*:

A chi ha visitato la I Biennale delle Arti Decorative nel 1923 ed ha visto poi la recente III Esposizione, pareva impossibile che fra l'una e l'altra manifestazione fossero corsi soltanto quattro brevi anni, tanto diverso è ora lo spirito che anima e sorregge gli espositori – specialmente quelli italiani, – tanto è più elevato il modo di intendere l'arte decorativa nella sua missione sociale e nel suo compito di adornamento della casa, tanto modificata in meglio appare l'esecuzione tecnica degli oggetti offerti in mostra e soprattutto il modo di presentarli al visitatore in cornici adatte e sapienti di allestimento ambientale. Si direbbe che un intero decennio – non due fuggevoli bienni – abbia maturato così notevoli progressi di molti nostri artisti, nobilitando in modo così lusinghiero l'aspetto generale delle sezioni italiane<sup>144</sup>.

Nella ristabilita concordia di cui è pervasa questa terza esposizione monzese, quasi nullo è lo spazio riservato alle polemiche, alle critiche, pressoché unanimemente indirizzate verso un «solo punto nero [...] da rilevare e denunciare a viso aperto», ossia la «piaga dell'imitazione straniera»<sup>145</sup>. Ragione in più – a parere di Marangoni – per limitarne la partecipazione ed eliminare quelle produzioni che «indugiano a ripetere i vecchi motivi rustici e popolari ch'ebbero già larga ospitalità nelle esposizioni precedenti e che non potevano certamente offrire quest'anno novità di creazioni»<sup>146</sup>, scorie da depurare vista la loro inattualità, il loro anacronismo, il valore frenante che

---

<sup>143</sup> *Ivi*, p. 21.

<sup>144</sup> *Ivi*, p. 22.

<sup>145</sup> *Ivi*, p. 24.

<sup>146</sup> *Ivi*, p. 49.

assumono nella creazione di uno stile italiano, «uno stile nuovo e veramente rappresentativo della nostra epoca»<sup>147</sup>.

Ha scritto Giorgio Ciucci che il 1928 – e successivamente il 1936 – rappresentano nella cronologia del ventennio, ed in particolar modo nel campo della cultura architettonica, due annate profondamente dotate di valore periodizzante, due confini temporali che delimitano in pari misura «l'apertura di un capitolo, lo sviluppo di un dibattito, la fine di un periodo»<sup>148</sup>. Limitandosi per ora al primo di questi due essenziali crinali storici e avvicinandosi agli anni Trenta, si può sostanzialmente concordare con il giudizio espresso da Ciucci, supportato, com'è, dalla molteplicità di eventi e suggestioni offerti da quello che andava aprendosi – secondo l'inedita legislazione vigente<sup>149</sup> – come l'anno VI dell'*Era fascista*.

In particolare, per il neonato fronte razionalista il 1928 si presenta come l'anno delle possibili conferme, delle prime realizzazioni progettuali e di un appoggio probabilmente insperato da parte delle strutture politiche del regime, sancito dall'approvazione del sindacato fascista di categoria della *I Esposizione Italiana di Architettura Razionale* allestita presso il Palazzo delle Esposizioni di Roma tra marzo ed aprile. Il 1928 è anche l'anno del *I Congresso nazionale di studi romani*<sup>150</sup>, nel quale vengono poste le basi del futuro *Istituto Nazionale di Urbanistica*, dell'*Esposizione per il decennale della Vittoria* al parco del Valentino di Torino e della direttiva mussoliniana a *Sfollare le città* che tanto segnerà la politica del regime in materia di gestione e pianificazione territoriale. Infine, il 1928 è l'anno in cui vengono fondate a Milano due delle più importanti riviste architettoniche e culturali italiane, capaci di influenzare e dirigere il gusto e il pensiero artistico nazionale negli anni a venire ossia «La Casa Bella» e «Domus».

Il primo numero de «La Casa Bella», sottotitolo *Arti e industria dell'arredamento* – modificato dal quinto numero in *Rivista per gli amatori de La Casa bella* – esce nel gennaio del 1928 edito

---

<sup>147</sup> *Ivi*, p. 68.

<sup>148</sup> G. Ciucci, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*, cit., p. 4.

<sup>149</sup> Sull'iter legislativo di questa inedita calendarizzazione di regime e sul suo significato cfr. E. Gentile, *Il culto del littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, cit., pp. 89-92.

<sup>150</sup> Inaugurato in Campidoglio nella Sala degli Orazi e Curazi non a caso il 21 aprile «nel giorno anniversario che commemora le origini dell'Alma Madre», il Congresso affronta una miriade di temi che spaziano dalla storia al diritto, dalla letteratura all'archeologia, dalla filologia alla scienza pura. A dirigere i vari comitati personalità di primo piano quali Giulio Quirino Giglioli (Antichità), Carlo Calisse (Medioevo), Antonio Muñoz (Rinascimento ed Era Moderna), Domenico Delli Santi (Era Contemporanea), Vittorio Scialoja (Discipline giuridiche), Vittorio Rossi (Letteratura e Filologia) e Federico Millosevich (Discipline scientifiche). Tantissime sono inoltre le sezioni dedicate all'architettura e all'urbanistica con interventi, tra gli altri, di Gustavo Giovannoni, Virgilio Testa, Alberto Calza Bini, Luigi Piccinato, Enrico Del Debbio. Cfr. *Atti del I Congresso nazionale di studi romani*, 2 voll., Istituto di Studi romani, Roma 1929. La citazione proviene dal discorso inaugurale pronunciato dall'allora Vice Governatore di Roma, Conte Paolo D'Ancora, *Ivi*, vol. I, p.3.

dallo *Studio Editoriale Milanese* e stampato dalla tipografia lombarda Modiano<sup>151</sup>. A guidarla è Guido Marangoni, congedatosi dal ruolo di direttore e *deus ex machina* delle Biennali<sup>152</sup> ma ansioso di riprendere, in altra sede e con differenti mezzi, la sua battaglia nel campo delle arti applicate con il primario intento di riscattare l'Italia dal «vassallaggio umiliante»<sup>153</sup> subito dai contemporanei movimenti artistici europei. Non sorprende, allora, che la rivista apra il suo primo numero richiamandosi esplicitamente alle esperienze monzesi, mutuandone temi e contraddizioni ma inserendoli, comunque, in un discorso storico rivolto all'attualità e al presente, focalizzato sulle problematiche del «proprio tempo» ed in particolar modo – come facilmente intuibile fin dal titolo prescelto – sulla casa<sup>154</sup>. Su di essa, infatti, si fondano gli obiettivi della rivista, fissati nell'editoriale di apertura *Verso una duplice meta* e sintetizzati nella volontà di «riaccendere nelle masse il culto dell'Arte e della Casa con l'anelito di renderla sempre più bella e comoda» e di «incitare i produttori d'arte a secondare questo nuovo spirito del tempo colla cooperazione delle loro migliori energie»<sup>155</sup>.

Ciò che è importante riconoscere in questi brevi passaggi non è tanto il connubio Arte-Casa o il rapporto umanità-utilità – già sufficientemente sviscerati nelle Esposizioni monzesi degli anni precedenti – quanto l'allusione al «nuovo spirito del tempo» che dalle poche isolate figure del fronte razionalista muove alla conquista dell'intero campo architettonico italiano. Gradualmente, infatti, quest'ultimo si arrende alla rottura e all'appartenenza, alla consapevolezza del «profondo abisso» che separa l'evo contemporaneo dal recente passato, poiché – scrive ancora «La Casa bella» – «Tutti i popoli vedono aprirsi nella loro storia un'era nuova. E l'arte, dappertutto, fedele e docile specchio della vita collettiva, si sforza ad interpretare lo spirito e le aspirazioni di questa nuova era»<sup>156</sup>.

---

<sup>151</sup> Per una panoramica generale della rivista e delle sue frequenti trasformazioni, su cui si tornerà ripetutamente nelle prossime pagine, si vedano «Casabella», 296, agosto 1965, numero monografico dedicato alla storia della rivista; *Casabella cinquant'anni*, speciale di «Casabella», 440-441, ottobre-novembre 1978 e C. Baglione, voce «Casabella», in *Architettura del Novecento*, 3 voll., a cura di M. Biraghi e A. Ferlenga, vol. I, *Teorie, scuole, eventi*, Einaudi, Torino 2012, pp. 114-121. Opere monografiche e antologie sono *Casabella. Per l'evoluzione dell'architettura dall'arte alla scienza (1928-1943)*, a cura di M. Universo, Canova, Treviso 1978; C. Baglione, *Casabella 1928-2008*, Electa, Milano 2008 e R. Astarita, *Casabella anni Trenta. Una cucina per il moderno*, Jaca Book, Milano 2010. Per un interessante confronto col contesto francese si veda invece H. Jannièrè, *Politiques éditoriales et architecture moderne. L'émergence de nouvelles revues en France et en Italie 1923-1939*, Arguments, Paris 2002.

<sup>152</sup> Giustificata dalle precarie condizioni di salute, la scelta di Marangoni appare invece come la sincera constatazione di una sconfitta, la necessità di cedere il passo ad una nuova cultura professionale, a quelli che chiama i «novatori di professione», già entrati a far parte dell'ultima *Biennale*, quali Ponti, Sarfatti e Sironi. Cfr. M. Mulazzani, *Il dibattito sulle arti applicate e l'architettura*, in *Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento*, cit., pp. 116-117. Per il testo originale del direttore cfr. G. Marangoni, *La III Mostra Internazionale delle arti decorative*, cit., pp. 73-74.

<sup>153</sup> La Casa Bella, *Verso la duplice meta*, in «La Casa bella», Anno I, n. 1, gennaio 1928, p. 9.

<sup>154</sup> Il tema è complesso e ricco di possibili spunti di riflessione. Per ora, mi limito a rimandare allo studio ormai classico di M. Salvati, *L'inutile salotto. L'abitazione piccolo-borghese nell'Italia fascista*, Bollati Boringhieri, Torino 1993.

<sup>155</sup> La Casa Bella, *Verso la duplice meta*, cit., p. 10.

<sup>156</sup> La Casa Bella, *Alla ricerca delle nuove vie*, in «La Casa bella», Anno I, n. 2, febbraio 1928, p. 9.

Temi, questi, che entrano a far parte, fin dall'inizio, anche dell'altra grande iniziativa editoriale inaugurata nel gennaio del 1928 ossia «Domus», sottotitolo *Architettura e arredamento dell'abitazione moderna in città e in campagna*, fondata e diretta da Giò Ponti. L'oggetto della narrazione è nuovamente la casa, o meglio la «casa all'italiana»<sup>157</sup>, inserita in un discorso storico che tanto assomiglia ad alcune delle precedenti riflessioni svolte da Gaetano Minnucci e Pietro Betta e qui riproposte da Enrico Griffini:

Il problema della casa economica va acquistando ai nostri giorni crescente interesse. Studiosi di ogni parte del mondo vi si dedicano con fervore. Architetti e artisti d'ingegno che non concepivano in passato l'attività loro altrimenti spesa che per l'architettura solenne dei monumenti e dei palazzi, vi si consacrano interamente deponendo sull'altare della pura logica che governa i nuovi principii il sacrificio di ogni rinuncia alle allettevoli e facili tradizioni. Poiché il problema della casa economica moderna va affrontato con spirito nuovo, libero da ogni bardatura tradizionale; va riproposto nei suoi termini chiari e fondamentali. [...] La casa rappresenta l'edificio caratteristico del nostro secolo, il monumento della nostra epoca, come il tempio per i greci, la basilica per i romani, il castello ed il chiostro per il medioevo. Essa costituisce il cardine della vita civile, l'elemento essenziale per l'elevazione spirituale e la salute morale del popolo e il maggiore benessere di ogni individuo<sup>158</sup>.

Se nei casi di Minnucci e Betta l'interesse era sostanzialmente focalizzato sugli stabilimenti industriali, sugli impianti quali monumenti dell'epoca contemporanea, nell'ottica di Griffini lo sguardo si sposta sulla casa economica moderna, sull'abitazione, elemento essenziale per l'elevazione spirituale e morale del popolo. Comune a queste posizioni è l'esigenza di affrontare tali tematiche con «spirito nuovo» libero dagli strascichi del passato, dalle «allettevoli tradizioni» non più valide in un secolo che appartiene solo a se stesso e a coloro che intendono assecondarlo.

Ma ciò che più stupisce nella diffusione di questa storicità appartenente soltanto al presente, non è tanto il fatto che raggiunga ambienti quali «Domus» e «La Casa bella» – votati negli anni Trenta a ricoprire il ruolo di “avanguardia” all'interno del campo architettonico italiano – quanto che venga accolta felicemente, e in un lasso di tempo relativamente breve, da coloro che parevano legati ad una narrazione incentrata sul passato, sulla necessità di recuperare fonti e sorgenti dal grande alveo della storia nazionale. Tocca a Gustavo Giovannoni, allora, di riconoscere la duplice natura di un

---

<sup>157</sup> È questo il titolo del primo articolo comparso sulla rivista. Cfr. G. Ponti, *La casa all'italiana*, in «Domus», Anno I, n. 1, 15 gennaio 1928. Su «Domus» cfr. F. Irace, *Giò Ponti. La casa all'italiana*, Electa, Milano 1988; L. Spinelli, voce «Domus», in *Teorie, scuole, eventi*, cit., pp. 315-319 e, soprattutto, *Domus: 45 ans d'architecture design*, art. 1928/1973, 2 voll., Editoriale Domus, Milano 1973, catalogo della Mostra tenuta a Parigi presso il *Musee des arts decoratifs, Pavillon de Marsan, Palais du Louvre*, tra il marzo e il settembre del 1973 in occasione dei 45 anni della rivista.

<sup>158</sup> Enrico A. Griffini, *Esempi stranieri modernissimi di case economiche*, in «Domus», Anno I, n. 3, 15 marzo 1928, p. 12. Su Griffini si veda almeno M. Savorra, *Enrico Agostino Griffini. La casa, il monumento, la città*, Electa, Napoli 2000.



presente in cui il «secol s'innova» sotto la guida di un risorto «spirito d'italianità»<sup>159</sup>. Spirito che sempre più viene identificato col fascismo vittorioso «di cui è vanto insigne tutta la fioritura meravigliosamente rapida ed intensa di istituzioni e di opere volte all'unico fine di rievolvere la nostra Architettura negli studi e nella produzione» e senza cui, probabilmente, anche la Regia Scuola di Architettura di Roma «sarebbe forse caduta e la prima pietra dell'edificio non avrebbe avuto la seconda»<sup>160</sup>.

Dopo i primi omaggi di Manfredi all'«Uomo che governa con genio e meritato trionfo» e gli ossequi di Rava e dei razionalisti milanesi, anche Giovannoni si schiera in favore di un appoggio totale al programma del regime di «difendere e sviluppare la potenza del popolo italiano» cui «la Scuola di Architettura di Roma intende essere fervidamente ed intransigentemente fedele in tutto il suo indirizzo», programma che ha il suo perno centrale nella volontà di «diffondere lo spirito d'italianità in ogni espressione artistica liberandolo da ogni bastardume esotico, sia nelle manifestazioni che aderiscono alla tradizione sia in quelle che tentano vie nuove»<sup>161</sup>. Quelli che erano gli elementi seminali dei precedenti discorsi di Giovannoni – la nostalgia, l'attesa, il recupero – fanno posto ad una tensione rivolta alla contemporaneità e orientata verso il futuro, ad una missione cui intende partecipare anche l'istituto capitolino destinato a divenire – nelle parole del neodirettore – un «grande centro di propulsione e di propaganda» teso verso un obiettivo che «in regime fascista non può esser detto megalomane [...] di riportare attraverso la salda preparazione dei giovani, l'Italia al suo posto di comando in quella grande espressione permanente e concreta di civiltà e di Arte che è l'Architettura»<sup>162</sup>. Come già avvenuto con le dichiarazioni programmatiche del «Gruppo 7», anche Giovannoni ricorre allora all'analogia storica, al raffronto con i grandi periodi del passato, a ribadire la grandezza del presente, il suo valore di rottura, l'armonia ritrovata nelle arti che permette di guardare con fiducia all'avvenire:

Se gli insegnamenti della Storia non sono vani, noi possiamo a questo ritorno di condizioni ricongiungere il ritorno degli effetti. Alla splendida fioritura architettonica di antichi periodi presiedette la istituzione dei *collegia* nel tempo romano, o quella di corporazioni medioevali, o la riunione spirituale che associava gli Architetti della Rinascenza; mentre la grave decadenza del secolo scorso si riannoda alla

---

<sup>159</sup> G. Giovannoni, *Relazione sull'Anno Accademico 1928-1929*. Letta l'8 novembre 1929, in «Annuario della Regia Scuola Superiore di Architettura di Roma. Anno Accademico 1929-1930», Pallotta, Roma 1930, p. 9. Ancora una citazione raffinata di Giovannoni – «il secol s'innova» – questa volta riconducibile, *in primis*, all'*Ecloga IV* di Virgilio: «Ultima Cumaevi uenit iam carminis aetas; magnus ab integro saeculorum nascitur ordo», in Virgilio, *Bucoliche*, in *Tutte le opere*, a cura di G. Paduano, Bompiani, Milano 2016, p. 26. In tempi più vicini a Giovannoni, l'espressione era stata ripresa anche dal Carducci nel celebre *A Satana*: «E voi, che il rabido / rogo non strusse, / voci fatidiche, / Wicleff ed Husse, / a l'aura il vigile / grido mandate: / s'innova il secolo, / piena è l'etate», in G. Carducci, *Opere scelte*, 2 voll., a cura di M. Saccetti, vol. I, *Poesie*, UTET, Torino 1993, vv. 145-152, pp. 257-258.

<sup>160</sup> G. Giovannoni, *Relazione sull'Anno Accademico 1928-1929*, cit., p. 11.

<sup>161</sup> *Ivi*, p. 12.

<sup>162</sup> G. Giovannoni, *Relazione sull'Anno accademico 1929-1930*, in «Annuario della Regia Scuola Superiore di Architettura di Roma. Anno accademico 1930-1931», Pallotta, Roma 1931, p. 13.

atrofia di ogni entità didattica professionale, alla assenza di una concezione unitaria e trascendente del mondo da cui solo può derivare la capacità di sintesi. Ora siffatte condizioni si ricostituiscono. Si forma nuovamente la famiglia degli Architetti, superando ogni prevenzione ed ogni meschino criterio; si fonda l'insegnamento che ci reca energie ben preparate ai temi formidabili. E l'Architettura italiana si avvia a riprendere il suo posto magnifico. Dallo strato di foglie morte già si prepara il germogliare primaverile della nuova fioritura<sup>163</sup>.

«Un rivolgimento totale»<sup>164</sup> – per usare le parole di Roberto Papini – nel campo della cultura architettonica italiana che segna il passo «tra un passato tranquillo e statico che si sta chiudendo ed un avvenire dinamico che si spalanca alla vita nazionale»<sup>165</sup> e che solo accostandosi, confrontandosi e infine piegandosi al politico trova la forza di diffondersi nel segno della rottura, della contemporaneità. Una materia comunque plurima e in evoluzione che raggiunge il proprio *zenit* nel marzo del 1928 quando viene inaugurata a Roma dal ministro della Pubblica Istruzione Emilio Bodrero la *I Esposizione di Architettura Razionale*.

Dopo i primi tenui bagliori offerti dalle due *Biennali* monzesi del 1925 e del 1927, l'architettura riluce finalmente come assoluta protagonista di un evento espositivo di caratura nazionale usufruendo, tra l'altro, di uno spazio tanto significativo per le liturgie del ventennio quale sarà negli anni successivi il monumentale Palazzo delle Esposizioni progettato da Pio Piacentini. Garantita dal patrocinio del Sindacato Nazionale Fascista Architetti nonché dalla presenza di Alberto Calza Bini tra i partecipanti, la mostra viene promossa e organizzata principalmente da Adalberto Libera e Gaetano Minnucci convinti assertori della necessità di sottrarre l'architettura razionale a qualunque tentazione localistica per elevarla a pensiero collettivo, a substrato condiviso di una nuova cultura architettonica nazionale<sup>166</sup>. Sotto questi auspici, l'esposizione romana vuole essere parimenti la sintesi di tutto ciò che in pochi anni è stato realizzato o progettato sulla scia dell'idea razionale e il viatico per una sua possibile diffusione su scala più ampia, capace di assumere dimensioni pubbliche e acquistare fiducia a livello politico. Sul piano storico, inoltre, essa rappresenta l'affermazione più incisiva in questi anni di un inedito ordine del tempo, di un'era che va lentamente instaurandosi nel segno dello spirito nuovo e dei suoi orizzonti.

---

<sup>163</sup> *Ivi*, p. 23.

<sup>164</sup> R. Papini, *Epistola al lettore incognito*, posta in apertura a *Sette Padiglioni d'Esposizione: Torino 1928*, Buratti, Torino 1930. Sull'Esposizione torinese cfr. V. Garuzzo, *Torino 1928. L'architettura all'Esposizione nazionale italiana*, Testo & Immagine, Torino 2002.

<sup>165</sup> L. Piccinato, *Il "Momento Urbanistico" alla Prima Mostra Nazionale dei Piani Regolatori*, in «Architettura e Arti decorative», Anno IX, fasc. V-VI, gennaio-febbraio 1930, p. 195.

<sup>166</sup> È lo stesso Libera a ripercorrere le tappe di avvicinamento all'Esposizione in una testimonianza riportata in A. Libera, *La mia esperienza di architetto*, in «La Casa», 6/1959, ora parzialmente riprodotto in *Materiali per l'analisi dell'architettura moderna. La prima Esposizione Italiana di Architettura Razionale*, cit., pp. 93-94. Su questi temi si veda anche A. Muntoni, *1926-28: dalla Scuola di architettura di Roma alla Prima esposizione di architettura razionale*, in Adalberto Libera. *Opera completa*, cit., pp. 34-51.

E dello spirito nuovo è impregnata l'intera esposizione a partire dall'iconico manifesto licenziato in occasione dell'evento [Fig. 9] pensato per colpire istintivamente l'occhio dello spettatore con i suoi cromatismi e le sue strutture geometriche ed elementari. Indubbiamente innovative, poi, sono alcune delle tematiche presentate dai 43 espositori – sia isolati che raggruppati, spartiti tra dieci sale di diverse dimensioni<sup>167</sup> – che aggiungono agli spazi presenti nelle esposizioni monzesi (teatri, alberghi, negozi) ambienti ed edifici quali centrali elettriche, case, autorimesse, officine e garage. Quantitativamente netta è la predominanza della rappresentativa romana, capeggiata da Calza Bini, che si distingue con Luigi Piccinato, Mario Ridolfi, Gaetano Minnucci, Innocenzo Sabbatini e Giuseppe Capponi, mentre tra gli “isolati” spiccano Luciano Baldessari e Piero Bottoni. Torino si affida ad Alberto Sartoris, Gigi Chessa, Umberto Cuzzi, Giuseppe Gyra e al classico “Lingotto” di Giacomo Mattè-Trucco; infine, oltre ad Adalberto Libera, a guidare i milanesi del «Gruppo 7» vi sono Giuseppe Terragni, Luigi Figini, Gino Pollini e Guido Frette. Nel complesso, pochissime sono le opere realizzate<sup>168</sup> [Figg. 10-12] mentre prevalgono i progetti, i disegni e gli schizzi [Figg. 13-16]: immagini che, pur non possedendo ancora un'applicazione pratica, riaffermano il valore della rottura in atto, la «corrente» che intende trascinare «la nuova generazione di architetti»<sup>169</sup> e di cui la mostra vuole essere il proscenio, la sorgente che anticipi la grande fiumana.

Da questo punto di vista, la breve introduzione al *Catalogo* di Libera e Minnucci si presenta allora non solo come la chiave di lettura dell'esposizione e del movimento che la precorre ma anche come la *summa* di quelle voci isolate riportate nelle pagine precedenti, la volontà di ragionare in maniera collettiva e concreta non più sul passato ma sul futuro dell'architettura italiana:

Noi dobbiamo – come gli Egizi crearono le Piramidi incrollabili con il granito duro, come gli Elleni i Templi perfetti con i marmi chiari e luminosi, come il Popolo Giallo le Pagode di una tormentosa ricchezza con i legni variopinti e preziosi, come i Romani le Arene immense e gli Acquedotti superbi con le pietre del suolo conquistato – noi dobbiamo levare le nostre case perfette e chiare, le nostre officine luminose e sonanti con quei materiali che danno l'ardire, la grande portata orizzontale, la possibilità di invertire l'ordine statico<sup>170</sup>.

---

<sup>167</sup> Alla classica suddivisione regionale, subentra a Roma una spartizione di carattere “tecnico” e cittadino. Permane, è vero, una dicitura regionale – è il caso del Veneto di Aloisio Ottorino e di Duilio Torres che occupa le prime due sale – mentre i sei spazi rimanenti sono assegnati rispettivamente al gruppo degli “Isolati” – ossia non appartenenti a nessuna corrente specifica – a Torino, a Roma, che beneficia di tre sale, e infine al «Gruppo 7» milanese. Manca nel catalogo la sala IX probabilmente accorpata alla X. Cfr. *I Esposizione Italiana di Architettura razionale. Catalogo*, De Alberti Editore, Roma 1928, pp. 13-27.

<sup>168</sup> Tra queste, la già citata *Fabbrica di Automobili Fiat* progettata da Trucco-Mattè, l'*Edificio per la cura razionale dei bagni di sole* di Duilio Torres e una casa romana di Gaetano Minnucci.

<sup>169</sup> A. Libera e G. Minnucci, *Introduzione all'Esposizione*, in *I Esposizione Italiana di Architettura razionale. Catalogo*, cit., p. 5.

<sup>170</sup> *Ivi*, p. 6.

Ancora delle analogie di lungo raggio, rafforzate in questo caso dall'esaltazione del presente fascista, un tempo in cui «il popolo italiano ritrova il suo equilibrio e ritempra le sue forze sotto il simbolo e nello spirito del Popolo Romano», la diana di un risveglio, di un cammino additato dall'esposizione romana come «il solo sano verso l'avvenire»<sup>171</sup>.

Commenti alla mostra vengono pubblicati non solo su riviste di settore quali «Architettura e Arti Decorative»<sup>172</sup>, «1928 – Problemi di arte attuale»<sup>173</sup> e «La Casa Bella»<sup>174</sup> ma anche su quotidiani nazionali e locali – tra cui il «Corriere della Sera», il «Messaggero», il «Giornale d'Italia», «La Tribuna», «L'Ambrosiano», – e riviste di ambito sensibilmente differente come «Il Raduno», «Il Lavoro d'Italia», la «Fiera Letteraria» e «L'Impero»<sup>175</sup>, segno di un generale interesse verso le problematiche architettoniche, di una cultura che pare finalmente aver trovato la forza di evadere le cerchie accademiche per conquistare un proprio spazio nel dibattito pubblico. Poco importa per ora, e ai fini della narrazione che si sta portando avanti, della validità dei giudizi espressi, degli schieramenti che andranno formandosi in appoggio ad una determinata declinazione estetica o contro di essa e delle posizioni dei singoli protagonisti. Ciò che conta, invece, è rilevare quanto siano stati profondi, nel breve volgere di un decennio, i mutamenti che hanno coinvolto il campo architettonico italiano: quanto esso sia passato dalla ricerca di un'identità educativa, professionale e culturale, dalla sfiducia nei confronti del presente, dai ritorni e dalle atmosfere nostalgiche di inizio secolo, alla possibilità di ragionare sul suo presente e sul suo futuro, alla certezza di poter ricoprire un ruolo di prim'ordine nei destini della società nazionale. Se gli anni Venti si erano aperti nel segno di una cultura architettonica italiana titubante e disillusa, circondata dal discredito e

---

<sup>171</sup> *Ivi*, p. 8.

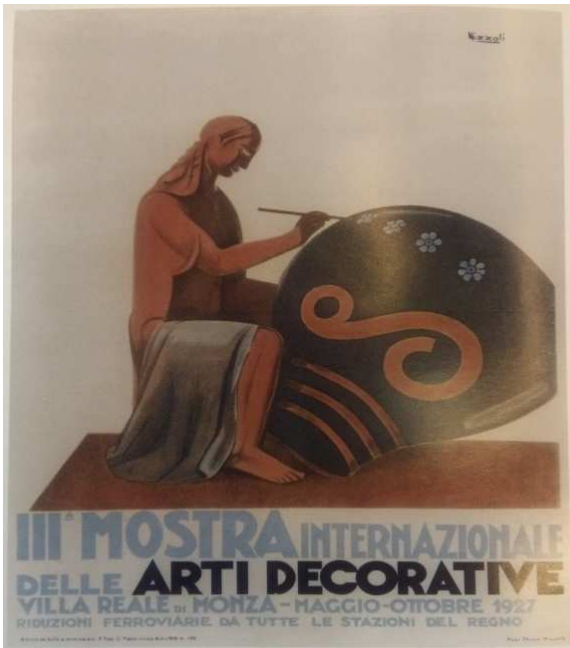
<sup>172</sup> Polemici, com'è facilmente immaginabile, i giudizi della rivista romana, affidati a due articoli di Marcello Piacentini pubblicati rispettivamente nell'agosto del 1928 (*Prima Internazionale architettonica*) e nel novembre dello stesso anno (*Problemi reali più che Razionalismo preconcelto*) cui proverà a rispondere direttamente A. Libera, *Discussioni artistiche: del razionalismo in architettura*, in «La Rassegna Italiana», Anno XII, vol. XXIII, fasc. CXXXII, maggio 1929, pp. 437-441.

<sup>173</sup> Merita almeno un accenno l'iniziativa editoriale del critico d'arte Raffaello Giolli, tra i primi a riconoscere il valore delle proposte del «Gruppo 7», figura in parte canonizzata dalla storiografia architettonica in virtù del suo antifascismo e del percorso indubbiamente tragico di cui fu protagonista. Già curatore della sezione *Cronache Milanesi* di «Emporium», Giolli fu promotore di diverse iniziative editoriali: «1928 – Problemi di arte attuale», ad esempio, si presenta come la diretta trasformazione di quella che viene pressoché unanimemente considerata la prima rivista italiana di arte contemporanea – di cui fu direttore ed editore – ossia «1927 – Problemi di arte attuale» che cambierà ancora veste nel novembre del 1929 prendendo il nome di «Poligono. Rivista mensile d'arte». Cfr. su tutti, R. Giolli, *L'architettura razionale*, antologia a cura di C. De Seta, Laterza, Bari 1972 ma anche Id., *Il destino dell'architettura*. Persico, Giolli, Pagano, Laterza, Roma-Bari 1985 e G. Veronesi, *Difficoltà politiche dell'architettura in Italia 1920-1940*, cit. Considerazioni brillanti, inoltre, nella *Introduzione* redatta da Claudio Pavone a R. Giolli, *La disfatta dell'Ottocento*, Einaudi, Torino 1961, pp. XIII-XXIII.

<sup>174</sup> Cfr. A. Lancellotti, *La Mostra di Architettura Razionale*, in «La Casa bella», Anno I, n. 5, maggio 1928, pp. 31-34.

<sup>175</sup> Un quadro complessivo degli interventi dedicati all'Esposizione, coadiuvato dalla ripubblicazione parziale di alcuni di questi scritti, si trova nel già citato *Materiali per l'analisi dell'architettura moderna. La prima Esposizione Italiana di Architettura Razionale*, cit., pp. 293-294.

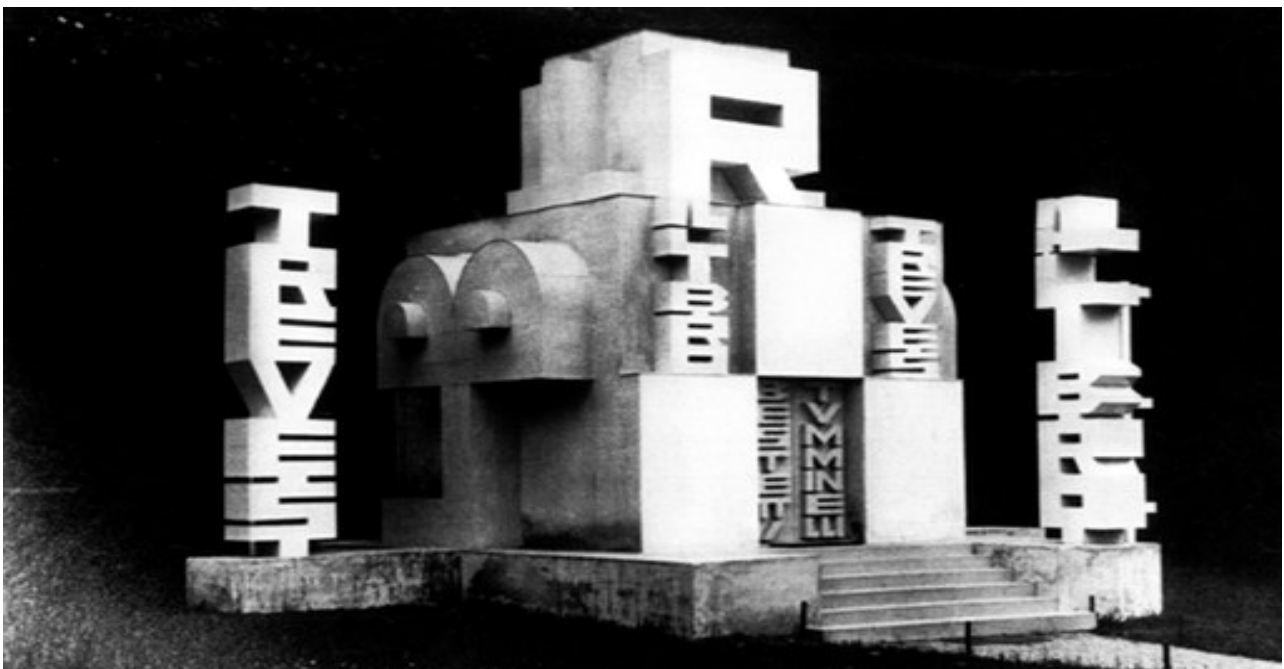
dall'indifferenza, gli anni Trenta la vedranno, al contrario, viva, dialettica, conflittuale, pronta ad assumersi *in toto* le responsabilità che l'*Era fascista* finirà per assegnarle.



4. M. Nizzoli, *Manifesto vincitore per la III Mostra Internazionale delle Arti decorative di Monza 1927*



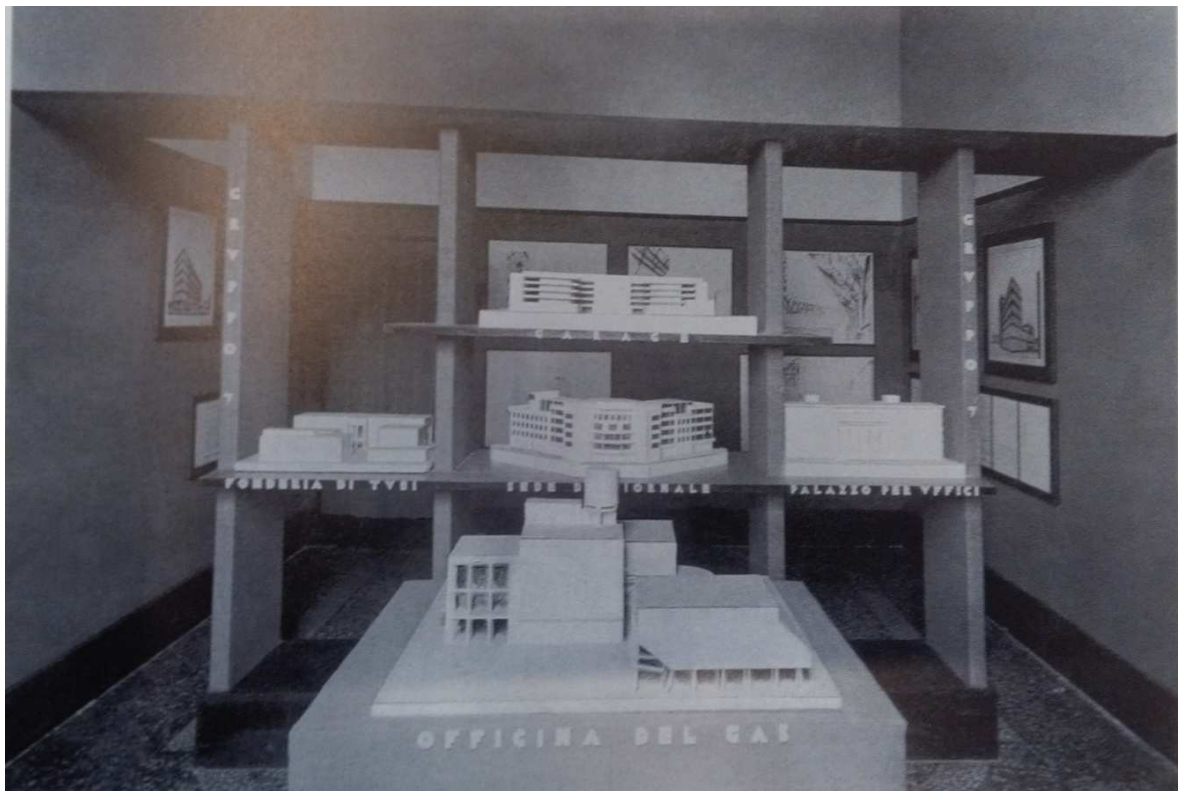
5. A. Selva, *Pala marmorea con l'effigie del Duce su disegno di E. Del Debbio. Sezione Romana della III Biennale di Monza*



6. F. Depero, *Padiglione del Libro Bestetti e Tumminelli presentato alla III Biennale 1927*



7. F. Casorati, *Macelleria* presentata alla III Biennale di Monza



8. «Gruppo 7», *Progetti e modelli* esposti alla III Biennale di Monza



9. Manifesto ufficiale della I Esposizione Italiana di Architettura razionale

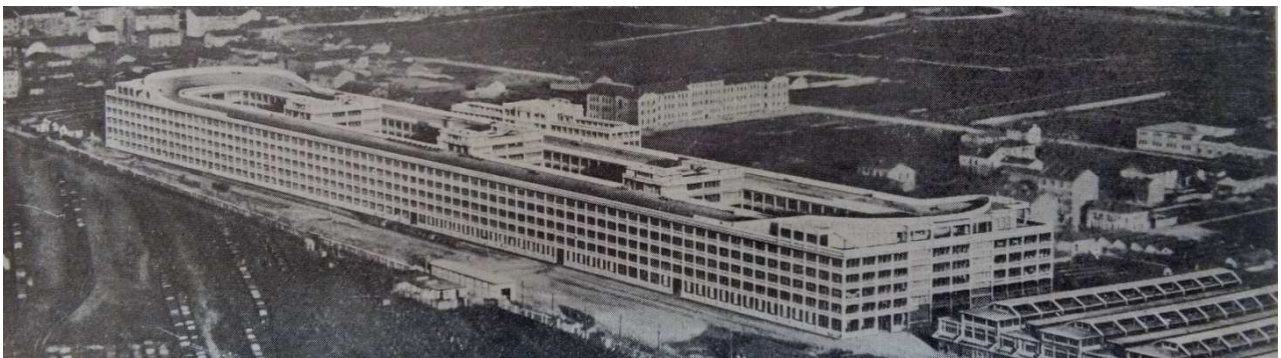




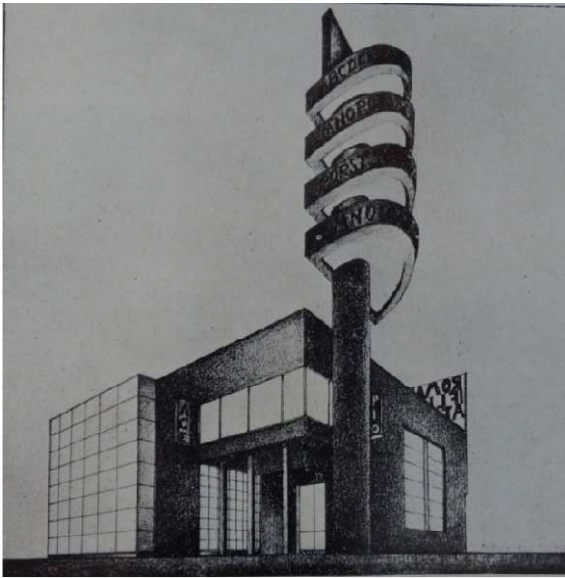
10. D. Torres, *Edificio per la cura razionale dei bagni di sole*  
(costruito)



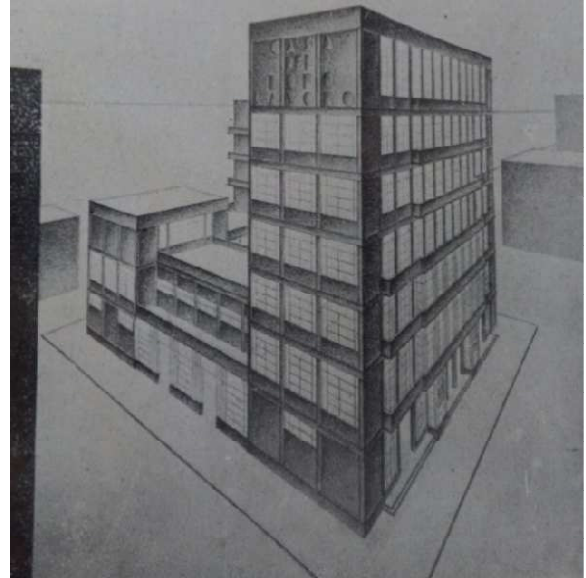
11. G. Minnucci, *Casa in Roma 1926*  
(costruita)



12. G. Mattè-Trucco, *Fabbrica di automobili Fiat al lingotto* (costruita)



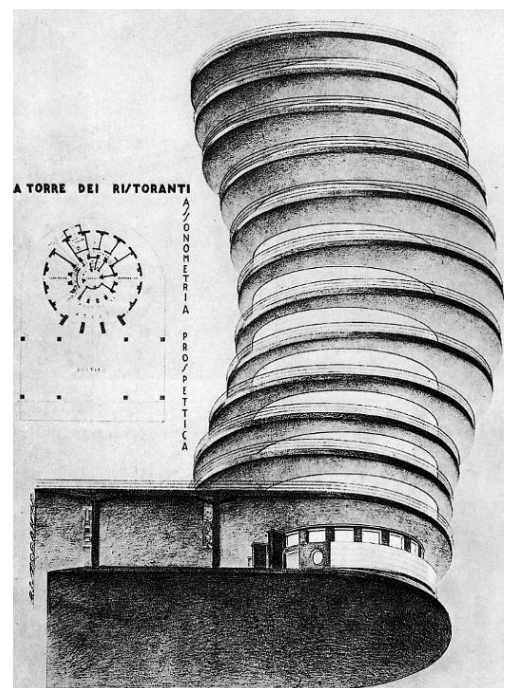
13. G. Frette, *Padiglione per esposizione*



14. L. Figini e G. Pollini, *Progetto per casa del Dopolavoro*



15. P. Bottoni, *Cromatismi architettonici*



16. M. Ridolfi, *Torre ristorante*



## PARTE SECONDA. BABELE

### 1. «*Mirabilis ordo*» e storicità in conflitto. Testimoniare la contemporaneità

[...] il discorso non è semplicemente ciò che traduce le lotte o i sistemi di dominazione, ma ciò per cui, attraverso cui, si lotta, il potere di cui si cerca di impadronirsi.

M. FOUCAULT, *L'ordine del discorso*<sup>1</sup>

«L'arte fascista, della quale tanto più si parla quanto meno se ne tenta una definizione, o meglio uno stile singolarmente fascista nell'arte sorgerà solo quando coscienza e civiltà italiane saranno state dal Fascismo così rinnovate e foggiate che quello stile esca non da un fatto della volontà ma dal costume, dal sentimento e dallo stesso istinto»<sup>2</sup>. Con queste parole si apriva la prima di una lunga serie di lettere scritte a cadenza irregolare tra il 1929 e il 1933 da Ugo Ojetti, indirizzate ad artisti, intellettuali, scrittori e politici<sup>3</sup> e pubblicate sulla rivista «Pegaso. Rassegna di Lettere e Arti»<sup>4</sup>, ennesima iniziativa editoriale – condannata ad esistenza effimera – patrocinata dall'inesauribile pubblicista, critico e accademico d'Italia fiorentino. Destinatario della missiva era «sua eccellenza Benito Mussolini» interrogato da Ojetti su una tematica cruciale per la cultura italiana fine anni Venti, oggetto di assidui dibattiti e ormai ritenuta come non più passibile di

---

<sup>1</sup> M. Foucault, *L'ordine del discorso e altri interventi*, Einaudi, Torino 2010, p. 5.

<sup>2</sup> U. Ojetti, *A sua eccellenza Benito Mussolini*, in «Pegaso. Rassegna di Lettere e Arti», Anno I, n. 1, gennaio 1929, p. 89.

<sup>3</sup> Tra gli altri Lionello Venturi, Paul Valéry, Filippo Tommaso Marinetti, Marcello Piacentini, Giò Ponti, Giuseppe Bottai, Italo Balbo.

<sup>4</sup> Fondata da Ugo Ojetti nel 1929 con la collaborazione di Pietro Pancrazi – nel ruolo di segretario di redazione – «Pegaso. Rassegna di Lettere e Arti» viene inizialmente pubblicata dalla casa editrice fiorentina Le Monnier con cadenza mensile e stampata presso la tipografia Ariani di Firenze. Di chiara ispirazione vociana, la rivista si occupa in particolar modo di letteratura ma non disdegna di trattare le più disparate tematiche culturali (musica, pittura, architettura) ospitando interventi e recensioni di Renato Serra, Massimo Bontempelli, Attilio Momigliano, Francesco Flora, Giovanni Papini, Curzio Malaparte, Leone Ginzburg, Emilio Cecchi, Sibilla Aleramo, Grazia Deledda, Alfredo Panzini, Aldo Palazzeschi, Silvio D'Amico, Luigi Pirandello, Giuseppe Prezzolini, Guido Piovene, Corrado Alvaro, Eugenio Montale e Alberto Moravia. Come già avvenuto nel caso di «Dedalo», anche «Pegaso» passerà prima alla casa editrice Treves di Milano nel 1931 e poi, nel 1932, al gruppo Treves-Treccani-Tumminelli cessando le pubblicazioni nel giugno del 1933, «sostituita» da una nuova impresa editoriale promossa da Ojetti ossia «Pan. Rassegna di Lettere, Arte e Musica». Della rivista, ha scritto Vittorio Vettori: «Venuto ad operare quasi nel mezzo del Ventennio mussoliniano, il «Pègaso» di Ojetti e Pancrazi fu dunque un'espressione di libero, militante umanesimo, dichiaratamente ostile al conformismo ed alla retorica, e favorevole, invece, non soltanto a parole, alla più stretta collaborazione di tutti gl'ingegni italiani che avessero realmente qualcosa da dire, senza discriminazione di tessere o di correnti», in V. Vettori, *Riviste italiane del Novecento*, Gismondi, Roma 1958, p. 91. Oltre alle considerazioni di Vettori – in parte opinabili – si vedano anche *Pegaso-Pan*, a cura di G. Pullini, Canova, Treviso 1976, in particolare l'*Introduzione* di Pullini, pp. 1-43, ed E. Paccagnini, *Le ambiguità di un'isola di civiltà letteraria: «Pegaso» (1929-1933)*, in «Otto-Novecento. Rivista Bimestrale di Critica Letteraria», 6/5, 1982, pp. 47-92.

ulteriori rinvii da quegli intellettuali, «militanti» e «funzionari»<sup>5</sup>, attorno ai quali andava strutturandosi l'eterogenea *élite* culturale di regime: quella dell'arte di Stato o, meglio ancora riprendendo la citazione di Ojetti, dell'arte fascista<sup>6</sup>.

Dalle prime inchieste condotte sulla «Critica Fascista»<sup>7</sup> di Giuseppe Bottai, alle pagine tracotanti e sprezzanti de «Il Selvaggio»<sup>8</sup> di Mino Maccari passando per il «900»<sup>9</sup> “europeista” di Massimo Bontempelli e Curzio Malaparte, non vi era stata rivista o corrente intellettuale interna al regime che non avesse dedicato, a partire dalla seconda metà degli anni Venti, ampi spazi di riflessione alla ricerca di una auspicabile unitarietà ed esclusività culturale per il movimento mussoliniano e di rimando all'elaborazione di una sua possibile declinazione estetico-formale, di uno *stile* certamente *libero* nelle sue espressioni individuali ma al contempo statualizzato ed egemone, immediatamente riconducibile alla “rivoluzione” che andava forgiando i destini della nazione in marcia dall'ottobre del 1922. Inaugurando la rivista con uno scritto rivolto direttamente al duce, anche Ojetti pretendeva allora di esprimere la sua posizione su tali importanti argomenti soffermandosi, in particolar modo, su due punti focali:

a) il mezzo attraverso cui sarebbe potuto nascere uno «stile singolarmente fascista» e le condizioni necessarie perché ciò potesse accadere

b) il campo in cui questa esigenza si imponeva come prioritaria in virtù del suo alto valore economico, sociale e simbolico e delle direttive ancora incerte che sembravano circondarlo, individuato dal giornalista toscano nell'architettura

Se la prima questione è risolta da Ojetti con l'ausilio di un ragionamento dai toni deterministici in cui vengono equiparate l'azione morale ed etica del regime – *coscienza e civiltà* – con la gestazione

---

<sup>5</sup> Faccio riferimento, naturalmente, alla celebre distinzione/osmosi proposta da M. Isnenghi, *Intellettuali militanti e intellettuali funzionari. Appunti sulla cultura fascista*, cit., *passim*.

<sup>6</sup> Per uno sguardo d'insieme del contesto intellettuale italiano nel passaggio anni Venti – anni Trenta cfr. L. Mangoni, *L'interventismo della cultura*, cit., *passim*, ma anche G. Manacorda, *Letteratura e cultura del periodo fascista*, Principato, Milano 1974 e G. Luti, *La letteratura del ventennio fascista. Cronache letterarie tra le due guerre: 1920-1940*, La Nuova Italia, Scandicci 1995 [1972], *passim*. Per quanto riguarda le strutture istituzionali e sindacali artistiche con una visuale che comprende anni Venti e anni Trenta il riferimento più opportuno, per quanto fortemente didascalico, è invece S. Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, cit., pp. 331-427.

<sup>7</sup> Su cui si vedano, in primo luogo, i saggi di Francesco Malgeri e Gabriele De Rosa ad introdurre l'antologia *Critica Fascista 1923-1943*, a cura di G. De Rosa e F. Malgeri, 3 voll., Landi Editore, San Giovanni Valdarno-Roma 1980. Di impostazione antologica è anche C. Bordoni, *Fascismo e politica culturale. Arte, letteratura e ideologia in «Critica fascista»*, Brechtiana, Bologna 1981.

<sup>8</sup> Per «900», il rimando obbligatorio è alla raccolta degli scritti di M. Bontempelli, *L'avventura novecentista*, Vallecchi, Firenze 1974 [1938] ma anche ad A. Asor Rosa, *La cultura*, in *Storia d'Italia*. vol. IV. *Dall'Unità ad oggi*. Tomo II. *La cultura*, Einaudi, Torino 1974, pp. 1500-1513, ed a L. Mangoni, *Il Fascismo*, in *Letteratura italiana*, cit.

<sup>9</sup> Sul «Selvaggio» cfr. *Il Selvaggio di Mino Maccari*, a cura di Carlo L. Ragghianti, Neri Pozza, Vicenza 1994 [1959]; *Le riviste di Strapaese e Stracittà. Il Selvaggio, L'Italiano, 900*, a cura di L. Troisio, Canova, Treviso 1975 e i già citati lavori di Walter L. Adamson, *Avant-garde Florence. From modernism to fascism*, cit., e Id., *The Culture of Italian Fascism and the Fascist Crisis of Modernity. The Case of «Il Selvaggio»*, cit.

spontanea di un'arte che ne rispecchi la sua immagine più pura, la seconda appare invece più complessa tanto da richiedere l'intervento e il giudizio inappellabile dello stesso Mussolini:

Le scrivo solo per aggiungere che, se uno stile originale non può oggi nascere per volontà del Governo, almeno le fabbriche erette dal Governo Fascista, nella capitale, nelle province, nelle colonie potrebbero ormai avere una riconoscibile unità di proporzioni e di forma. In architettura questa unità una volta si chiamava *ordine*: e la parola Le è cara, come ormai è cara a ogni buon Italiano. Invece chi ha veduto sui giornali e sulle riviste illustrate le opere del Regime nell'anno decorso, s'è imbattuto in edifici e monumenti d'ogni stile e carattere: piatte repliche di vecchi modelli; copie da fabbriche viennesi e tedesche quali appaiono sui manuali scolastici; come audacissime novità, qualcuna di quelle lisce e quadrate scatole per uomini delle quali, tardi imitando gli stranieri, alcuni nostri giovani architetti cercano di diffondere l'uso e la serie in Italia. Non nego che si sieno quest'autunno vedute, una almeno a Roma e una a Milano, anche buone fabbriche; ma nell'insieme, una babele. Perché l'Eccellenza Vostra non costituirebbe vicino a sé un piccolo consesso d'architetti di sua fiducia cui tutti i progetti pei pubblici edifici del Regime fossero sottoposti? Che i privati edificino a lor modo e capriccio, già questo è discutibile; e basta vedere che è divenuta con questa libertà la nostra Riviera da Bordighera a Spezia. Ma che almeno le fabbriche sulle quali il Regime mura il fascio littorio, debbano essere riconoscibili anche tra un secolo, questo non dovrebbe nemmeno essere discusso<sup>10</sup>.

Senza entrare nel merito del contraddittorio artistico sollevato da Ojetti, da ricondursi nel filone delle critiche susseguitesì alle prime avvisaglie del razionalismo architettonico, è interessante invece riflettere su due ulteriori affermazioni o, più precisamente, su due immagini presenti nella lettera. La prima è il richiamo diretto al concetto di ordine, già in auge nella cultura artistica e architettonica italiana del primo dopoguerra, rinvigorito dalla lunga stagione novecentista e utilizzato da Ojetti con intento polemico e dichiaratamente politico quando tenta di ingraziarsi il duce adeguando ordine architettonico e ordine sociale instaurato dal regime. La seconda è il riferimento a Babele, *topos* tra i più citati e affascinanti della letteratura biblica, origine e causa della pluralità e diversità linguistica, epico crocevia per l'omogeneità culturale dei popoli, adottato nel testo per dipingere negativamente le contemporanee condizioni dell'architettura – pubblica e privata – italiana.

Quella del critico fiorentino è a ben vedere una volontaria estremizzazione dei fatti, una distorsione iperbolica della realtà che è parte integrante e durevole del periodare di Ojetti, personaggio poco propenso ad accettare sconfitte e perennemente sugli scudi lungo tutto il ventennio quando si trattava di ragionare dialetticamente di arte e, più generalmente, di cultura. Eppure non è improprio accordare a tali immagini una certa validità storica poiché è proprio nello spazio compreso tra questi due vertici semantici – *ordine* e *molteplicità* – paradossalmente antitetici

---

<sup>10</sup> U. Ojetti, *A sua eccellenza Benito Mussolini*, cit., pp. 89-90.

e complementari, che emergeranno i caratteri della cultura architettonica nazionale negli anni del fascismo trionfante e, al contempo, i temi di una eclettica narrazione del tempo storico tanto *unitaria* nelle sue delimitazioni e nei suoi obiettivi, quanto *conflittuale* e dialettica nelle sue plurime declinazioni.

Al fine di giustificare tali affermazioni, non è superfluo allora prendere in considerazione un'altra epistola politica, sorprendentemente speculare a quella di Ogetti pur provenendo da un ambiente culturale diametralmente opposto, perfino antagonista, pubblicata su «La Casa bella» da uno degli assoluti protagonisti della vicenda architettonica italiana tra le due guerre ossia Giuseppe Pagano Pogatschnig<sup>11</sup>. Tanto distanti sono i trascorsi dei due personaggi e i destini che affronteranno negli anni successivi, tanto lontane le loro idee nei confronti dell'architettura e della creazione artistica in generale, quanto vicine, fin dalle prime battute, le strutture seminali dei loro discorsi e i confini che paiono delimitarli. Confini che a parere di entrambi non possono non tener conto di un fattore essenziale e ineliminabile, il solo che nel mondo contemporaneo possa decretare le fortune e le disgrazie di qualunque corrente artistica e, nel contesto specifico, architettonica: il politico. Non è un caso, quindi, che anche Pagano scelga di dialogare con le alte sfere del regime, rivolgendo il proprio appello al Ministro dell'Istruzione Balbino Giuliano, riaffermando l'intreccio tra architettura e governo dei popoli: «Occuparsi dell'architettura contemporanea – scrive nel settembre del 1930 –, dare ad essa quella libertà e unità di espressione aderente ai bisogni e agli ideali del proprio tempo, fare di essa l'espressione tangibile della propria forza e del proprio nome è stata sempre la passione istintiva e quasi subcosciente di tutti i governi»<sup>12</sup>. Stando a Pagano, quindi, architettura e politica sarebbero legate da un rapporto biunivoco, o ancor meglio, da un bisogno reciproco: tanto la prima ha il compito di esprimere in forme e strutture concrete gli ideali del proprio tempo, quanto la seconda necessita di una forma d'arte che sappia essere non solo espressione tangibile del suo realizzarsi ma anche testimonianza imperitura del suo passaggio nel mondo. Come per Ogetti così anche per Pagano, l'architettura si presenta come la «vera carta da

---

<sup>11</sup> Queste le parole di Bruno Zevi ad introdurre la figura di Pagano: «Come propulsore e guida di un movimento rinnovatore, Pagano non ha paralleli nel mondo, perché in nessun altro paese l'architettura moderna visse un dramma così esasperato. [...] Pagano è l'anti-Terragni e l'anti-Persico. In nome di un moderno linguaggio architettonico, accetta il limite letterario escludendo le istanze poetiche di Terragni. Sotto il profilo psicologico, critico, spirituale e quindi politico, è il contrario di Persico. Lo caratterizza un esuberante attivismo, il continuo bisogno di coinvolgersi pagando di persona, di comunicare idee, di trasfondere fiducia, di inserirsi in problemi pratici, nei fatti, anche a costo di accettare disinteressati compromessi. Irredentista, fiumano, fascista romantico della prima ora, fu cospiratore per vocazione: all'interno del sistema dittatoriale e poi, con eroica espiazione, contro». B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, cit., pp. 203-204 e sgg. Su Pagano, inoltre, si vedano A. Saggio, *L'opera di Giuseppe Pagano tra politica e architettura*, Dedalo, Bari 1984; A. Bassi e L. Castagno, *Giuseppe Pagano*, Laterza, Roma-Bari 1994 e i già citati C. De Seta, *Il destino dell'architettura*, cit., e *Giuseppe Pagano, Architettura e città durante il fascismo*, cit., in particolare la lunga *Introduzione*, pp. XIX-XCI.

<sup>12</sup> G. Pagano, *Lettera aperta a S.E. il Ministro dell'Istruzione*, in «La Casa bella», Anno III, n. 33, settembre 1930, p. 85.



*visita delle grandi civiltà*<sup>13</sup>, l'unica tra le arti che sia in grado di rappresentare il presente attraverso un ordine sincero, unitario e coerente, consono alle aspirazioni e ai caratteri della contemporaneità. Come Ogetti, inoltre, anche Pagano sa che il presente non offre possibilità di scindere la ricerca di tale ordine dalla sua dimensione morale e politica, che uno stile moderno e al contempo nazionale non può sorgere dal rifiuto, dall'anacronismo, dalla negazione dell'attualità artistica e sociale ma solo dalla sua piena e sana accettazione:

mentre la «*morale sociale*» del regime che il Duce – scrive ancora Pagano – con tanta schiettezza impersona è fondata sull'esame acuto e coraggioso della realtà, senza pregiudizi per quegli idoli che si son dimostrati retoriche finzioni, mentre l'energia dell'idea fascista si nutre dello spirito eroico del nostro passato ma ne supera le forme col coraggio proprio degli organismi sani e viventi, noi vediamo sempre più l'Italia ufficiale disinteressarsi di una propria fisionomia architettonica, negare quanto di decisivo è stato compiuto in questo campo all'infuori dei nostri confini e assumere a poco a poco nella veste architettonica delle proprie espressioni un carattere «aulico» che all'estero sembra anacronistico. E uno stuolo di zelanti, travestiti da custodi della tradizione impedisce che una voce di modernità trionfi nel verdetto di un concorso, nella concezione di uno studio urbanistico o nella costruzione di una casa popolare<sup>14</sup>.

Pur contrapponendosi nei loro rispettivi ideali e modelli artistici – da una parte un *laudator temporis acti* e inamovibile custode della tradizione, dall'altra un giovane combattivo e critico, alfiere della modernità – gli appelli di Ogetti e Pagano finiscono per coincidere, non soltanto perché condividono preoccupazioni, richiami critici e argomenti dialettici simili ma perché concordano nell'enunciare quali siano le necessità dell'Italia fascista qui rappresentata come un organismo sano e vivente, come un ordine morale che abbisogna di un'arte e, più generalmente, di uno stile che siano espressione della contemporaneità. Contemporaneità non solo artistica, architettonica ma anche politica evitando parimenti che la Nazione diventi «il museo di se stessa», che «la rivoluzione fascista si trasformi in reazione proprio nel campo in cui dovrebbe essere più generosa di incitamenti»<sup>15</sup>:

La mia mente – conclude Pagano – non può ammettere che il Duce che in molteplici occasioni ha così genialmente «sentita» ed espressa la nostra stessa passione, abbia dato tale indirizzo e fatta sua la visione del mondo di quei «cultori d'arte nostrani» per cui non esistono altri modelli se non le rovine dissepolte o

---

<sup>13</sup> Cfr. G. Pagano, *Divagazioni architettoniche. I - Della vera carta da visita delle grandi civiltà*, in «La Casa bella», Anno III, n. 35, novembre 1930, pp. 50-51.

<sup>14</sup> G. Pagano, *Lettera aperta a S.E. il Ministro dell'Istruzione*, cit., p. 85.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 86.



i palazzi appena restaurati [...] Sul mio gagliardetto era scritto «marciare non marcire». Vale anche in architettura?<sup>16</sup>.

Nella chiara impossibilità di saggiare la totalità delle posizioni interne alla cultura architettonica italiana di questi anni, gli scritti di Ogetti e di Pagano possono considerarsi alla stregua di modelli esemplari, viatici attraverso cui introdurre le contraddizioni e i paradossi che attraversano l'architettura nazionale agli inizi degli anni Trenta, il suo continuo barcamenarsi tra ordine e molteplicità. Da una parte, infatti, com'è evidente negli interventi sopra citati, il rinnovato campo architettonico nazionale dichiara pressoché unanimemente di voler formulare uno stile che sia in grado tanto di esprimere il presente nella sua profonda complessità quanto di tramandarlo sotto le insegne del littorio; dall'altra, al fine di raggiungere tali traguardi, esso propone modelli e direttive spesso agli antipodi, narrazioni in contrasto, categorie semantiche che entrano irrevocabilmente a far parte del dibattito intellettuale e storico di questi anni concorrendo alla sua strutturazione, coinvolgendo Scuole, riviste e manifestazioni espositive al contempo artistiche e politiche.

Un *disordine controllato*<sup>17</sup> – volendo coniare una definizione d'insieme per lo scenario che andrà delineandosi nelle prossime pagine – che non appare dissimile dalla contemporanea esperienza ideologica del regime continuamente percorsa da crisi e faide interne volte, pragmaticamente, alla conquista di una posizione predominante nell'ecclettico universo culturale fascista e risoltesi complessivamente in un perpetuo nulla di fatto. Così come nel campo ideologico prevalse infine un trasformismo di impronta “liberale”, acconciato secondo le aspirazioni del ventennio, così anche nella cultura architettonica si preferì l'accomodamento o non di rado l'appoggio piuttosto che lo scontro frontale; così come il campo ideologico non ebbe la volontà di ribellarsi alle strutture totalitarie se non quando – e non nella sua intrezza – intuì che la fine era vicina, così anche il campo architettonico non volle mai distruggere il sistema nelle sue generalità, minarne le fondamenta, quanto dirigerne i linguaggi, le forme, i profili estetici. Da questo punto di vista, allora, più che giudicare quelli che comunemente vengono considerati i tratti salienti della storia dell'architettura italiana tra la fine degli anni Venti e i primi anni Trenta come momenti di un'opposizione del campo, o quantomeno dei suoi elementi retrospettivamente giudicati migliori, al regime mussoliniano, sembra invece possibile interpretare quei passaggi quali episodi di una *lotta intestina*, certo conflittuale ma al contempo condivisa nelle sue rispettive volontà di fondo, essenzialmente diretta all'assunzione di un ruolo egemone nel rappresentare e raccontare le gesta

---

<sup>16</sup> *Ibidem.*

<sup>17</sup> Definizione che mi sembra racchiuda tanto il fattore politico e impositivo – evidentemente presente pur non assumendo il più delle volte toni e manifestazioni espressamente censori – quanto il cosiddetto *aesthetic pluralism* proposto negli studi di Marla S. Stone e in particolar modo nel già citato *The Patron State. Culture & Politics in Fascist Italy*, cit., *passim*.

del presente e, di conseguenza, del movimento che se ne fa carico, l'assalto al «potere – per riprendere l'eloquente citazione introduttiva di Michel Foucault – di cui si cerca di impadronirsi»<sup>18</sup>. Ed è anche in virtù di tale tentativo di appropriazione che gli anni Trenta assisteranno ad una radicale *politicizzazione* delle categorie artistiche e storiche, politicizzazione che accompagnerà la cultura architettonica italiana lungo tutto il decennio, in un susseguirsi di persistenze e rimozioni, continuità e discontinuità che prepareranno il terreno per un regime di storicità non più bisognoso di un passato altro ma invece libero di imporre i propri canoni di lettura del tempo storico, di delimitarne i confini e gli orizzonti.

Per tali ragioni, ancor più della metà degli anni Venti, gli anni Trenta si presentano come un violento crinale storico, una rottura che si afferma nel campo architettonico e, più generalmente, nella cultura italiana tanto come «indagine sulla sua crisi» quanto come incessante tentativo di una sua risoluzione. Crisi, magistralmente interpretata, ancora una volta, da Luisa Mangoni in un lungo passo che merita di essere riportato nella sua interezza:

Se si dovesse dare una definizione dell'atteggiamento ideologico del fascismo negli anni venti, nell'arco cioè dei primi sette anni dopo la conquista del potere, esso potrebbe essere indicato come di tipo *verticale*: si guardava cioè al passato, alla cultura dell'Ottocento, allo scopo di individuare pretese continuità o decisivi distacchi. [...] L'ottica cioè era rivolta a collocare il fascismo, per opposizione o per adesione, nella cultura occidentale europea, così come si era venuta configurando nel corso dell'Ottocento, e non stupisce che in questa prospettiva il primo quindicennio del Novecento non trovasse spazio se non nella definizione di età di transizione. L'ideologia del fascismo negli anni trenta sembra presentare invece un movimento in senso *orizzontale*. La prima guerra mondiale è solo ora indicata consapevolmente come data effettivamente periodizzante, tale da consentire di respingere ciò che precede quell'evento, fino a considerarlo inutilizzabile persino come materiale culturale da collocare in una qualche funzionale ritessitura del passato. Prima ancora dell'avvento del nazismo al potere, gli anni trenta sono percepiti come «nuovi» rispetto a un passato che finiva per comprendere in sé anche molto degli anni venti<sup>19</sup>.

Disancoratesi dal passato, ideologia e cultura possono dedicarsi a ragionare all'interno di una temporalità ridotta, *orizzontale*, a scegliere e sistematizzare i caratteri di un utopico mondo futuro

---

<sup>18</sup> M. Foucault, *L'ordine del discorso e altri interventi*, cit., p. 5. È lo stesso François Hartog, d'altronde, a suggerire una lettura della storicità che riprenda le categorie foucaultiane: «*L'ordine del tempo* – scrive Hartog – ricorda, anche, *L'Ordine del Discorso* di Michel Foucault, breve e avvincente testo programmatico: la sua lezione inaugurale tenuta nel 1971 al Collège de France, esorta a riflettere ancora, a proseguire il lavoro, altrove, in un altro modo, con altre questioni. Si tratta di seguire, anche in relazione al tempo, il programma avanzato da Foucault, or non è molto, in relazione al discorso, o almeno attingervi un'ispirazione. Cfr. F. Hartog, *Regimi di storicità. Presentismo e esperienze del tempo*, cit., pp. 41-42.

<sup>19</sup> L. Mangoni, *La cultura: periodizzazioni e apocalissi*, cit., pp. 78-79. Corsivi dell'autore.

da fondare, concretare e dominare, a «ritessere», per riprendere le parole della storica italiana, le fila di un storia ancora in divenire.

Sintetizzare, purificare, selezionare e armonizzare. Tanto in politica quanto in architettura, gli anni Trenta sembrano aprirsi nella comune volontà di ricomporre la frammentarietà del reale, di ridimensionare le pieghe incerte della modernità in strutture chiare e durevoli che riaffermino la loro appartenenza al contesto – storico e sociale – e le differenze con ciò che da quest’ultimo rimane escluso, ostracizzato. Se in politica tali disposizioni vengono raccolte dal pensiero corporativo e dalla gerarchizzazione culturale propugnata da un movimento stabilizzatosi come regime, in architettura esse convogliano nel tracciare le linee di uno stile artistico e politico, attuale e contemporaneo cui sarà assegnato il compito di «innalzare – come ricorda in questi anni Marcello Piacentini – i grandi edifici che rimarranno testimoni dell’era fascista»<sup>20</sup> e di «additare [...] la via più sicura per ritrovare la Bellezza»<sup>21</sup>. Per la cultura architettonica italiana questi sono anni di riposizionamento e di ricerca, di dibattiti sul presente che trovano riscontro tanto nelle inedite iniziative editoriali delle più importanti riviste del settore – quali «Architettura e Arti Decorative»<sup>22</sup> e «La Casa bella»<sup>23</sup> – quanto nelle discussioni intellettuali che precedono la gestazione della *Triennale* monzese del 1930, tanto nelle prolusioni della Regia Scuola di Architettura romana quanto negli scritti prodotti dalle istituzioni consorelle di nuova fondazione<sup>24</sup>. Accettata contraddittoriamente la modernità come categoria *a priori* di ogni discorso storico sul presente e la contemporaneità come terreno dell’agire artistico, sempre più viene riconosciuta la necessità di

---

<sup>20</sup> M. Piacentini, *Roma e l'arte edilizia*, in «Pegaso», Anno I, n. 9, settembre 1929, p. 318.

<sup>21</sup> M. Piacentini, *Architettura d'oggi*, Cremonese Editore, Roma 1930, pp. 62-64. Una lettura estremamente critica del volume di Piacentini è stata proposta da C. De Seta, *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre*, cit., pp. 171-176.

<sup>22</sup> Alla *Cronaca dei monumenti* curata da Gustavo Giovannoni, si affiancano rubriche dedicate all’aggiornamento della cultura architettonica nazionale quali il *Notiziario Tecnico* e la *Rivista della Riviste* curate rispettivamente da Gaetano Minnucci e Luigi Lenzi. Sono da segnalare, inoltre, alcuni importanti mutamenti all’interno del Consiglio Direttivo della rivista con l’ingresso degli architetti Vincenzo Fasolo e Francesco Fichera e dello scultore Antonio Maraini, cui si aggiunge il passaggio della direzione effettiva ad Arnaldo Foschini. Cfr. l’*Avvertenza* di Alberto Calza Bini in «Architettura e Arti decorative», Anno IX, fasc. V-VI, gennaio-febbraio 1930. Le rubriche, invece, venivano annunciate dalla redazione a partire da «Architettura e Arti Decorative», Anno IX, fasc. IX, maggio 1930 e «Architettura e Arti Decorative», Anno IX, fasc. X, giugno 1930.

<sup>23</sup> Le *Orientazioni* di Marziano Bernardi, la *Cronaca delle Esposizioni* di Piero Torriano, lo *Stile* di Edoardo Persico, tutte avviate tra il 1929 e il 1930. Come «Architettura e Arti Decorative», inoltre, anche «La Casa bella» subisce in questi anni alcuni importanti mutamenti che finiranno per stravolgere radicalmente la struttura della rivista a partire dal 1933. Per ora, basti ricordare che nel dicembre del 1929, Guido Marangoni abbandona definitivamente la direzione del periodico passando le consegne ad Arrigo Bonfiglioli – già membro del Comitato di Redazione – mentre esordiscono sulle pagine del mensile le figure di Giuseppe Pagano, Alberto Sartoris, Agoldomenico Pica ed Enrico Paulucci.

<sup>24</sup> Tra la seconda metà degli anni Venti e la prima metà dei Trenta furono istituite – riprendendo l’ordine statutario e le strutture istituzionali della Scuola romana e attraverso contributi finanziari estremamente ramificati – altre quattro Regie Scuole di Architettura rispettivamente a Venezia, Firenze, Napoli e Torino. Per un quadro generale rimando ancora a P. Nicoloso, *Gli architetti di Mussolini. Scuole e sindacato, architetti e massoni, professori e politici negli anni del regime*, cit., pp. 99-105 e L. Compagnin e Maria L. Mazzola, *La nascita delle scuole superiori di architettura in Italia*, cit., pp. 194-196; mentre ulteriori approfondimenti saranno offerti nelle note successive.

trovare i caratteri che possano esprimere tale universo culturale e sociale non perdendo di vista il fattore politico, accomiatando la semplice e apolitica *rappresentazione* per essere, invece, *testimonianza*.

Tensioni, queste ultime, che emergono a Roma, in occasione dell'inaugurazione della nuova sede della Regia Scuola Superiore progettata da Enrico Del Debbio<sup>25</sup>, dov'è Gustavo Giovannoni a celebrare l'atteso ritorno «alle condizioni essenziali affinché l'Architettura possa avere il suo ampio e nobile sviluppo in forma adeguata al momento ed alle esigenze moderne, rispondente al nuovo levare della fronte della nostra Italia» non «in opposizione ad alcuno, ma in piena, armonica, affettuosa concordia [...] come deve essere nell'Era fascista, quando ciascuno prende il suo posto e solo ha di mira il proprio compito ed il bene della Nazione»<sup>26</sup>. A Napoli<sup>27</sup>, nella cerimonia

---

<sup>25</sup> Nel ristretto novero delle Regie Scuole di Architettura, Roma è l'unica cui viene concessa la costruzione di un nuovo edificio, inizialmente previsto sul Colle Oppio e poi trasferito a Valle Giulia – causa controversie burocratiche – in un'area demaniale appartenente al Provveditorato dello Stato nelle vicinanze di Villa Borghese. Al finanziamento dell'opera concorsero i risparmi sui bilanci scolastici, i contributi del Ministero dell'Educazione Nazionale, i prestiti del Governatorato di Roma e l'intervento in prima persona di Benito Mussolini che contribuì al progetto con un'offerta notevole di 350.000 lire. Per queste informazioni, rimando al volume celebrativo pubblicato in occasione dell'evento: *La Scuola di Architettura di Roma*, Cremonese Editore, Roma 1932, pp. 22-28.

<sup>26</sup> G. Giovannoni, *Relazione sull'Anno Accademico 1931-1932*, in «Annuario della Regia Scuola Superiore di Architettura di Roma. Anno Accademico 1932-1933», Pallotta, Roma 1933, p. 21. L'Annuario riporta anche una sezione dedicata all'*Inaugurazione della nuova sede*, cui parteciparono personalità di assoluto spessore del regime a sottolineare, ancora una volta, la netta predominanza dell'Istituto sulle consorelle di nuova fondazione. Tra gli altri – oltre alla pressoché totale rappresentanza degli istituti e delle figure di maggior rilievo del campo artistico-architettonico – vale la pena ricordare almeno: Francesco Ercole (Ministro dell'Educazione Nazionale), Arturo Marpicati (vice segretario del P.N.F.), Giuseppe Belluzzo (Presidente della Confederazione Professionisti e Artisti), Padre Pietro Tacchi Venturi, Margherita G. Sarfatti, tutti i direttori delle rimanenti Regie Scuole di Architettura e l'intero Direttorio Nazionale del Sindacato Fascista Architetti. Per un quadro completo della cerimonia e delle presenze cfr. *Ivi*, pp. 5-25.

<sup>27</sup> Le trattative per la fondazione di una Regia Scuola di architettura all'interno dell'Accademia di Belle Arti della città partenopea erano state avviate nel 1926 da Mattia Limoncelli, avvocato e presidente dell'Accademia napoletana, ma vengono portate a termine solo nel 1930. La Scuola, infatti, viene istituita ufficialmente il 25 aprile 1930 e inaugurata l'8 dicembre dello stesso anno alla presenza dell'Alto Commissario cittadino e provinciale Michele Guaccero Castelli, di Guido Roberti e Gino Tenti, rappresentati del Ministero dell'Educazione Nazionale e della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, di Gustavo Giovannoni e del Direttore della Scuola di ingegneria di Napoli Campanella. La sede viene stabilita al Palazzo della Reale Accademia di Belle Arti di Napoli, Direttore è nominato Alberto Calza Bini mentre Mattia Limoncelli assume la carica di Presidente onorevole. Secondo Statuto, contribuiscono annualmente al mantenimento della Scuola: lo Stato italiano (28.000 lire) il comune di Napoli (43.000 lire) la provincia di Napoli (28.000 lire) il Banco di Napoli (66.000 lire) il Consiglio Provinciale dell'Economia di Napoli (10.000 lire) l'Unione industriale fascista (6.000 lire) la Società meridionale di elettricità (3.000 lire) il comune di Salerno (2.000 lire) il comune di Bari (2.000 lire) e, infine, il comune di Avellino (500 lire): istituzioni e organi di vario genere cui viene concesso di essere rappresentati nel Consiglio di Amministrazione dell'Istituto. Il Consiglio scolastico, invece, è capeggiato da Alberto Calza Bini, coadiuvato dai membri del corpo insegnante Marcello Canino, Salvatore Cherubino, Gino Chierici, Girolamo Ippolito, Carlo Luigi Ricci e Antonio Signorini. Spiccano, infine, nel *corpus* accademico le presenze di Roberto Pane, Giuseppe Samonà e Luigi Piccinato cui si aggiungono Enrico Ascione, Guido Calori, Ferdinando Chiaromonte, Raffaele Cimmino, Giovanni Battista Ceas, Luca Coniglio, Geremia D'Erasmo, Nicolò Ferrazzano, Eugenio Galli, Costanza Lorenzetti, Guido Maione, Gaetano Mayer, Alfredo Minozzi, Emilio Notte, Vittorio Pantaleo, Luigi Carlo Ricci, Alberto Sanarica, Alfredo Signorini. Per i dati e le informazioni qui riportate si veda, in primo luogo, l'«Annuario della Regia Scuola Superiore di Architettura di Napoli. Anno Accademico 1930-1931», V.E.P., Napoli 1931, *passim*. Contributi storiografici recenti sono invece: *La Facoltà di architettura di Napoli. 1929-1959*, Tipografica Arte, Napoli 1959; *Nel cinquantenario della Facoltà di architettura di Napoli. Franco Jossa e la sua opera*, Giannini, Napoli 1988; *Dall'Accademia alla Facoltà. L'insegnamento dell'architettura a Napoli 1802-1941*, a cura di F. Mangone e R. Telese, Hevelius, Benevento 2001; G. Menna, *La storia dell'architettura nella Facoltà di architettura di Napoli, 1928-2008. Finalità, orientamenti didattici, indirizzi di*

inaugurale dell'istituto presenziata da Mattia Limoncelli e da Alberto Calza Bini, dove ritorna il problema della formulazione di uno stile che sia «il risultato di una armoniosa coordinazione delle parti» e che assuma a modello «il più riassuntivo esemplare della perfezione [...] il corpo umano»<sup>28</sup>: «*Mirabilis ordo*» – afferma Calza Bini nelle vesti di Direttore della Scuola – cui deve aspirare l'architettura italiana affinché sia in grado di essere testimonianza, di «trovare le parole che nella materia immutabile dicano nei secoli la fede l'ansia e la potenza della nostra razza e della nostra volontà [...] libere da viete ripetizione di cose morte e da impacci di freddi canoni scolastici»<sup>29</sup>. Da Napoli a Firenze<sup>30</sup>, da Calza Bini a Ugo Ojetti, mai sazio di poter illustrare il proprio pensiero nei più disparati consessi pubblici, che nell'inaugurare la Regia Scuola fiorentina riprende gli afflatti artisti e politici partenopei assegnando all'architettura il compito di «difendere e consolare l'uomo con qualcosa di stabile e armonioso dove egli si veda riflesso, ma anche purificato e pacificato e migliore e più alto e durevole»<sup>31</sup> perché quest'ultima torni ad essere «il visibile e tangibile segno della gerarchia che è da ristabilire tra le Nazioni»<sup>32</sup>. Segno, ribadisce Raffaello Brizzi aprendo il secondo anno di vita dell'istituto fiorentino, che deve «riesprimere nell'architettura i caratteri peculiari e profondi del nostro spirito, interpretare con tutta sincerità e fedeltà le esigenze e le aspirazioni del nostro tempo e, accettando, anzi, precorrendo ogni più

---

ricerca, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2009 e, da ultimo, *La Facoltà di Architettura dell'Ateneo fridericiano di Napoli 1928-2008*, a cura di B. Gravagnuolo, C. Grimellini, F. Mangone, R. Picone e S. Villari, Clean, Napoli 2009.

<sup>28</sup> M. Limoncelli, *Discorso inaugurale*. Pronunciato l'8 dicembre 1930, in «Annuario della Regia Scuola Superiore di Architettura di Napoli. Anno Accademico 1930-1931», V. E. P., Napoli 1931, p. 42.

<sup>29</sup> A. Calza Bini, *Discorso inaugurale*. Pronunciato l'8 dicembre 1930, in «Annuario della Regia Scuola Superiore di Architettura di Napoli. Anno Accademico 1930-1931», V. E. P., Napoli 1931, p. 30.

<sup>30</sup> Come per Napoli, anche a Firenze furono avviate trattative per la costituzione della Scuola nel 1926, guidate questa volta non dalle Accademie artistiche cittadine ma dal Sindacato Regionale degli Architetti e appoggiate su scala nazionale da Alberto Calza Bini. Anche per l'Istituto fiorentino, notevole fu il contributo degli Enti locali, tra cui il Comune di Firenze, la Provincia, la Cassa di Risparmio e il Consiglio Provinciale dell'Economia. Le pratiche si conclusero ufficialmente il 22 maggio del 1930 e fu scelto come motto dell'Istituto *Patrii Geni Vultus*. Direttore viene nominato Domenico Trentacoste – poi sostituito nel breve giro di un anno da Raffaello Brizzi – mentre siedono nel Consiglio scolastico Mineo Chini, Raffaello Fagnoni, Carlo Felice Jodi ed Enrico Lusini. Tra gli insegnati anche Emilio André, Iginò Biagiarelli, Giuseppe Bonamartini, Felice Carena, Aurelio Cetica, Brunetto Chiaromonte, Probo Comucci, Manfredi De Horatis, Alessandro Giuntoli, Ugo Grassi, Aldo Grechi, Alessandro Guerrera, Ranieri Magini, Arturo Maroni, Giovanni Michelucci, Concenzio Petrucci, Pasquale Sgandurra, Livio Zoli e Luigi Zumkeller. Per ripercorrere i primi passi della Scuola fiorentina, oltre agli «Annuari», si vedano anche Maria E. Bonafede, *La Scuola Fiorentina fra le due guerre. Genesi, figure e contributi nella cultura architettonica europea*, Print & Service, Firenze 1993; C. Cresti, *Storia della Scuola e Istituto Superiore di Architettura di Firenze 1926-1936*, Pontecorboli, Firenze 2001; *L'Università degli Studi di Firenze 1924-2004*, 2 voll., Olschki, Firenze 2004; *La Facoltà di Architettura di Firenze fra tradizione e cambiamento*, Atti del Convegno di Studi di Firenze, 29-30 aprile 2004, a cura di G. Corsani e M. Bini, Firenze University Press, Firenze 2007.

<sup>31</sup> U. Ojetti, *Per inaugurare la Scuola fiorentina di architettura*. Prolusione inaugurale letta il 1° marzo 1931, in «Annuario della Regia Scuola Superiore di Architettura di Firenze. Anni Accademici 1930-1931 e 1931-1932», Ariani, Firenze 1933, p. 17. Presenziano alla cerimonia inaugurale dell'istituto le massime autorità politiche e artistiche toscane tra cui il Segretario Federale Alessandro Pavolini e il Segretario regionale del Sindacato Fascista Architetti Ezio Cerpi. Non mancano Alberto Calza Bini e Gustavo Giovannoni accompagnati dal Segretario del Sindacato delle Belle Arti Antonio Maraini.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 23.

moderno concetto, instaurare nell'arte del costruire un ordine nuovo e nostro»<sup>33</sup>. Compiti illustrati e arricchiti di ulteriori riflessioni a Torino<sup>34</sup> dall'architetto Mario Ceradini, in una prolusione che, evidenziando la rinnovata importanza delle neonate istituzioni scolastiche, non manca di equiparare modernità, contemporaneità e fascismo, progresso politico-sociale ed armonia delle parti:

Con troppa frequenza – afferma Ceradini – le parole «Accademia» e «Scuola» sono state nel parlare comune, sinonimi di quietismo e di indolenza spirituale per lo meno, se non di senilità e di pervertimento; ma non deve essere più possibile che ciò sia, o che ciò sia detto, ora che il Governo Nazionale, onnipotente, ha denominato Accademia il più alto Consesso della Nazione ed ha affidato alla Scuola il compito, positivamente fattivo, di guidare le giovani generazioni, precedendole. Precedendole, ripeto, e precedendole col pensiero, coll'esempio e con l'opera. Sarebbe un concetto veramente antifascista e quindi antistatale, quello di guidare la gioventù con intendimenti puramente tecnici, rimanendo estranei a tutte le ansie e le passioni del momento, ed avendo per di più la preventiva coscienza che i giovani nutriti di sola tecnica, appena usciti dalla Scuola, autodidatti nel pensiero, dovrebbero provvedere da sé all'inizio delle loro educazione spirituale. Quale autorità, quale funzione, quale ragione di esistere, potrebbe avere una Scuola consimile? L'alto compito che ci viene commesso dallo Stato, deve essere inteso da noi nel senso di una efficiente collaborazione al raggiungimento delle sue finalità, non solo di conservare ma di rinnovare ove occorra e di progredire<sup>35</sup>.

Vigilare, quindi, precedere e guidare perché dalla babele, dalla «gazzara»<sup>36</sup> – per usare il linguaggio de «La Casa bella» di Marangoni – che contraddistingue il campo architettonico sorga uno stile che sia sì rispettoso dell'antico ma moderno, che coinvolga tanto la produzione artistica quanto l'educazione del pubblico e delle nuove generazioni. Solo in questo modo – riprendendo le

---

<sup>33</sup> R. Brizzi, *Inaugurazione dell'Anno Accademico 1931-1932*, in «Annuario della Regia Scuola Superiore di Architettura di Firenze. Anni Accademici 1930-1931 e 1931-1932», Ariani, Firenze 1933, p. 17.

<sup>34</sup> Incomprendibilmente scarsa la bibliografia sull'istituto torinese, motivo per cui è necessario fare ancora riferimento all'ormai desueto volume di Giuseppe M. Pugno, *Storia del Politecnico di Torino: dalle origini alla vigilia della seconda guerra mondiale*, SAN, Torino 1959, in particolare pp. 210-237.

<sup>35</sup> M. Ceradini, *La Scuola e l'Architettura moderna*. Prolusione inaugurale letta il 17 novembre 1931, in «Annuario della Regia Scuola Superiore di Architettura di Torino. Anno Accademico 1931-1932», Schioppo, Torino, pp. 9-10. La convenzione che istituisce la Regia Scuola torinese viene stipulata il 17 settembre 1929 a seguito di anni di trattative tra gli Enti locali cittadini e regionali e l'amministrazione centrale. Nello specifico, contribuiscono al sorgere della Scuola il Comune di Torino, la Provincia, la Cassa di Risparmio, l'Opera Pia di San Paolo e le Province di Alessandria e Vercelli. La sede viene stabilita provvisoriamente presso i locali dell'Accademia Albertina mentre la direzione viene affidata temporaneamente al pittore Cesare Ferro Milone. Fanno parte del Consiglio di Amministrazione i vari rappresentanti degli Enti finanziatori tra cui: Emiliano Alzone per la Provincia di Alessandria, Giovanni Bairati per la Provincia di Torino, Giovanni Bernocco dell'Istituto San Paolo, Antonio Calandra per il Ministero delle Finanze, Armando Melis De Villa per la Cassa di Risparmio, Giovanni Battista Ricci per il Comune di Torino, Edoardo Rubino per il Ministero dell'Educazione Nazionale e Antonio De Filippis nel ruolo di Segretario. Membri del Consiglio Didattico, invece, oltre al Direttore, sono Mario Ceradini, Giuseppe Maria Pugno, Vittorio Eugenio Ballatore di Rosanna, Antonio Angeletti e Rosina Zuffardi-Comerci. A chiudere, l'organico accademico comprende anche: Goffredo Bendinelli, Carlo Bersano, Pietro Betta, Giuseppe Boido, Giulio Casanova, Alberto Cavaglia, Giuseppe Cento, Mario Sarfatti, Alberto Cibrario, Teonesto Deabate, Luigi Ferroglio, Emilio Giay, Domenica Angiola Gili, Arnaldo Giusti, Michele Guerrisi, Carlo Jorio, Vittorio Mesturino, Robaldo Morozzo Della Rocca, Emilio Musso, Agide Novelli, Guido Pieri, Annibale Rigotti e Antonio Rostagni. Per tali informazioni *Ivi, passim*.

<sup>36</sup> La Casa Bella, *Al disopra della mischia*, in «La Casa bella», Anno II, n. 6, giugno 1929, p. 9.

riflessioni di Antonio Maraini – sarà possibile evitare indolenze, perversimenti, storture e «malanni» poiché nulla «svaluta di più l'autentico che il porgli accanto il finto», un atto che è «insieme una profanazione ed una caricatura perché dà la sensazione che chiunque e comunque possa eguagliare i pregi decantati come unici e inimitabili»<sup>37</sup>. «Sgombrato il terreno dai sopravvivenenti o dagli epigoni», il Novecento nasce e si svolge nel segno di quella che Marziano Bernardi definisce come una «volontà disciplinatrice», di una ricerca entro la quale è «dovere d'onestà [...] e di sincerità»<sup>38</sup> che gli architetti italiani prendano posizione netta, libera da compromessi e falsificazioni, vera perché presente, contemporanea perché politica, o meglio ancora, fascista.

Naturalmente, tali considerazioni non rimangono confinate al ristretto ambito delle riviste e delle Scuole, nè restano pure astrazioni dottrinarie o empiriche, influenzando, invece, tanto la realtà progettuale – il costruito –, quanto il panorama espositivo – il mostrato –, ciò che viene offerto visivamente al pubblico. In questo campo, chi riprende e amplia tali riflessioni è senza dubbio Giò Ponti, figura eclettica e poliedrica, essenziale per ricostruire le dinamiche espositive dei primi anni Trenta in virtù dei tanti incarichi ricoperti all'interno di molteplici comitati organizzativi e artistici. Estremamente interessante, ai fini della presente narrazione, è in particolar modo un discorso pronunciato dall'architetto e designer meneghino al Rotary Club di Milano nell'ottobre 1928 in cui vengono anticipati quelli che saranno i temi e le direttive dell'ormai prossima esposizione del 1930, manifestazione che vedrà Ponti nel ruolo di assoluto protagonista:

I fenomeni materiali [...] – spiega Ponti – si trasmutano in fenomeni artistici: la revisione economica diviene una revisione etica della espressione d'arte. Questo processo formativo presiede a tutto lo sviluppo stilistico delle arti applicate moderne che vedremo rappresentate a Monza, ma queste considerazioni, *ed è questo il punto al quale volevo arrivare, debbono costituire anche un processo formativo del nostro giudizio, del giudizio del visitatore. Questo è ciò che mi interessa: che il visitatore si inoltri nelle sale di Monza già edotto di queste considerazioni e con elementi di giudizio che non siano arretrati ma veramente in rapporto agli svolgimenti stilistici contemporanei.* Cosa sarà chiamato a vedere ed a giudicare il pubblico a Monza? Niente altro che l'ambiente per la nostra vita, che sarà in rapporto, esclusivamente, a tutte le caratteristiche intellettuali, artistiche, culturali, tecniche ed economiche del nostro tempo. L'ambiente per la nostra vita, cioè nella sua sincerità e bellezza, la misura veritiera della nostra civiltà collettiva<sup>39</sup>.

---

<sup>37</sup> A. Maraini, *Tre malanni dello "stile antico"*, in «Domus», Anno III, n. 25, gennaio 1930, p. 10.

<sup>38</sup> M. Bernardi, *Ottocento e Novecento*, in «La Casa bella», Anno III, n. 28, aprile 1930, p. 54.

<sup>39</sup> Cfr. G. Ponti, *Formazione di alcuni caratteri stilistici contemporanei*, in «Domus», Anno II, n. 12, dicembre 1929, p. 60, che ripropone il discorso per intero.

Alla rassegna monzese, quindi, non vi dovrà esser spazio per fraintendimenti, nostalgie o ritorni. Essa dovrà riflettere esclusivamente il tempo presente in tutta la sua sincerità e bellezza, misurare il grado di civiltà raggiunto dall'arte italiana e la disponibilità di quest'ultima a comprendere e rappresentare la modernità nelle sue espressioni più veritiere. Nel risorto panorama artistico e culturale italiano Monza non sarà dunque «solamente una parata di desideri [...] e di idee di pochi artisti, ma lo specchio – secondo le parole di Enrico Paulucci –, per chi vorrà scorgerlo, dei nostri costumi, delle nostre attrezzature, della nostra moralità», il «termometro della nostra Società, del nostro gusto, della nostra potenza»<sup>40</sup>. Aspettative che devono coinvolgere non solo gli espositori ma anche il pubblico, il *Visitatore* cui viene riservata l'*Epistola* posta in apertura del corposo *Catalogo* inaugurale:

Problemi d'arte e di stile, problemi di concezione etica e pratica dell'ambiente per la nostra vita, problemi di produzione e di economia, trovano nella sale della villa reale di Monza, non la loro soluzione, il che sarebbe ingenuo chiedere trattandosi di fenomeni evolutivi, ma la loro chiara espressione e la loro prova. Il pubblico non è chiamato soltanto a giudicare degli oggetti, delle opere, degli ambienti a sé, ma a partecipare con vivo, con studioso interesse a quanto rappresenta oggi in questo campo le energie creatrici e rinnovatrici del nostro paese. Una conoscenza diffusa, una coscienza approfondita e infine un impiego fecondo di queste energie è un potente conforto per il nostro lavoro, è la più cara valorizzazione nei nostri sforzi, è un coefficiente necessario e grandissimo per una vittoriosa affermazione delle nostre arti, poiché – si sa – le arti applicate sono arti «sociali» espresse con realizzazioni collettive di creatori, di esecutori e di chi ordina le opere e le impiega. Questa conoscenza diffusa, questa coscienza approfondita, questo impiego fecondo rappresentano le nostre più alte ambizioni di italiani poiché i problemi d'arte sono per il nostro paese problemi di prestigio nazionale e di decoro rappresentativo della nostra civiltà, e da cui dipendono, con un valore economico di alte possibilità di sviluppo, autorità e vantaggio nei mercati del mondo<sup>41</sup>.

Conoscenza diffusa e coscienza approfondita, ordine intellettuale e ordine morale, in un binomio che pur allargando gli spazi discorsivi a tematiche squisitamente economiche non pare distanziarsi dalle osservazioni precedentemente citate di Ogetti e Pagano e che ricalca quel bilanciamento di moralità, eticità e arte su cui sembra fondarsi l'intera riflessione artistica dei primi anni Trenta. Riflessione che non fa altro che rimarcare la propria contemporaneità e la volontà di modellare un'unità artistica e culturale che rispecchi il prestigio della civiltà nazionale, i caratteri del suo presente e le aspirazioni, non più utopiche ma concrete, reali, dei suoi orizzonti. Aspirazioni che,

---

<sup>40</sup> E. Paulucci, *Monza 1930*, in «La Casa bella», Anno III, n. 27, marzo 1930, pp. 37-38.

<sup>41</sup> *Al Visitatore*, in *IV Esposizione Triennale Internazionale delle Arti decorative ed industriali moderne. Catalogo. Maggio - Anno VIII - Ottobre*, Ceschina, Milano 1930, p. 29. L'*Epistola* è anche riportata integralmente nell'articolo di G. Ponti, *La Triennale di Monza*, in «Domus», Anno III, maggio 1930, p. 13.



per l'ultima volta in tale sede, convergono nuovamente alla Villa Reale del Piermarini in occasione della *IV Triennale Internazionale delle arti decorative ed industriali moderne*.

Inaugurata alla presenza di Umberto e Maria Josè di Savoia l'11 maggio del 1930, la ormai classica rassegna monzese si presenta per questa prima edizione a cadenza triennale in una veste radicalmente rinnovata sotto diversi aspetti. Inedito, com'è evidente, è il titolo dell'esposizione contenente chiari riferimenti alla modernità e al carattere industriale dell'esibizione, in linea con le direttive impartite da Giò Ponti e con la notevole importanza assegnata da quest'ultimo al mercato e al prestigio non solamente artistico ma anche economico derivante da una produzione nazionale di alto livello. Inedite, ancora, le strutture amministrative e "giurisdizionali", in virtù dell'autorizzazione dell'esposizione in via permanente<sup>42</sup> e del suo passaggio dal Consorzio Milano-Monza-Umanitaria allo Stato italiano, provvisoriamente rappresentato da Giuseppe Bevione nel ruolo di commissario straordinario dell'*Ente Triennale* e della manifestazione in attesa della nomina di un Consiglio di amministrazione di matrice politica. Manifestazione che inoltre richiede e ottiene anche un autorevole riconoscimento ufficiale di scala internazionale, entrando a far parte della ristretta cerchia delle esposizioni iscritte al *Bureau International des Expositions* (BIE), organo «atto a regolamentare il pullulare di esposizioni, a definirle, valutando la loro ufficialità o officiosità nei confronti dei singoli apparati statali, a scandirne la frequenza, a organizzarle su canoni internazionali»<sup>43</sup>. Muta, infine, a chiudere il quadro di riforma dell'impianto generale, la cadenza dell'evento, portato da biennale a triennale mentre il trasferimento presso la sede milanese viene posticipato alla quinta edizione prevista per il 1933.

Se radicali, quindi, sono i mutamenti a livello di superficie, ancor più profonde sono le variazioni apportate al nucleo direttivo della manifestazione. A seguito dell'abbandono di Guido Marangoni, l'organizzazione dei lavori passa ad un Direttorio di spessore artistico e politico che comprende le figure di Alberto Alpago Novello, – curatore dell'*Atrio* sormontato da enormi fasci littori realizzati dalla Scuola d'Arte di Libero Andreotti [Fig. 1] – Giò Ponti e Mario Sironi, già presenti nel Consiglio Artistico dell'edizione 1927. Altro "superstite" è Marcello Nizzoli nuovamente autore, e sarà l'ultima volta, del manifesto ufficiale della Mostra, coadiuvato per l'occasione dal giovane Michele Cascella [Fig. 2]. La tonalità politica del Direttorio, di cui si ammanta conseguentemente l'intera esposizione, trova piena conferma sia nel triumvirato artistico selezionato per guidare la rappresentativa italiana, composto da Ugo Ojetti, Margherita G. Sarfatti e Roberto Paribeni – Accademico d'Italia e Direttore generale per le Antichità e le Belle Arti –, sia nella struttura della Commissione finanziaria in cui spiccano gerarchi del calibro di Sileno Fabbri, Giuseppe Bianchini e

---

<sup>42</sup> Per tramite della legge n. 1178 del 2 luglio 1929. Il testo integrale della legge è riportato nell'*Appendice* dedicata alla *Normativa della Triennale* contenuta in A. Pansera, *Storia e cronaca della Triennale*, cit., p. 621.

<sup>43</sup> *Ivi*, pp. 35 e sgg.

Dino Alfieri prossimo ad assumere la direzione romana della *Mostra della Rivoluzione Fascista* del 1932<sup>44</sup>. Decisiva la partecipazione industriale concretizzatasi nella massiccia quantità di donazioni e sottoscrizioni effettuate da istituzioni, banche, aziende locali e nazionali<sup>45</sup>, preludi di un disegno corporativo che segnerà profondamente, e in misura di volta in volta maggiore, le successive edizioni milanesi.

Stando al *Catalogo* ufficiale 14 sono le nazioni rappresentate<sup>46</sup>, ripartite sui due piani principali della Villa e nel grande giardino esterno, spazi rinnovati per creare ambienti consoni alle retrospettive ospitate e rimarcare la distanza rispetto alle precedenti edizioni, aspetto, quest'ultimo, notevolmente apprezzato dalla critica contemporanea e fonte d'ispirazione – a giudizio di chi scrive – per le esperienze espositive degli anni successivi tra cui la *Prima Quadriennale d'Arte Nazionale di Roma* del 1931 e la *Mostra* del decennale del 1932<sup>47</sup>:

Prima coraggiosa innovazione – scrive Ferdinando Reggiori su «Architettura e Arti decorative» –: varcate le porte della Villa piermariniana e vi parrà d'essere in tutt'altro mondo, in un regno fantastico ed assolutamente nuovo, inatteso ed insperato; nulla più dei primitivi deprecati aspetti della Villa stessa, stile e stanze falso impero, fodera davvero stucchevole ed inadatta ad ogni espressione veramente moderna. Del contorno, grandi cortili, giardini e parco, nessuno ha mai potuto rammaricarsi; ma ricordate le dispute sulla necessità di trovar un ambiente nudo e crudo, facilmente adattabile di volta in volta? Ebbene: la prima e maggior meraviglia fu, per tutti, lo scoprire il nuovo volto della Mostra<sup>48</sup>.

Ma organizzazione, allestimento e gestione degli spazi non sono le unica novità di rilievo. Profondamente innovativo è anche il *Programma* dell'esposizione, anticipato e dibattuto su riviste e

---

<sup>44</sup> Per la composizione delle varie Commissioni cfr. *IV Esposizione Triennale Internazionale delle Arti decorative ed industriali moderne. Catalogo*, cit., p. 2.

<sup>45</sup> Tra le principali, il *Catalogo* cita: la Società Italiana Pirelli (5.000 lire), la Società Ceramica Richard Ginori (5.000 lire), la Banca Nazionale di Credito di Milano (5.000 lire), l'Istituto Nazionale delle Assicurazioni (15.000 lire), la Società Anonima Fratelli Branca (5.000 lire), il Credito Italiano Sede Centrale di Milano (10.000 lire), la Banca Commerciale Sede Centrale di Milano (30.000 lire) e il Consiglio Provinciale dell'Economia di Milano (20.000 lire). *Ivi*, pp. 9-12.

<sup>46</sup> In realtà il numero delle nazioni partecipanti non è chiaro. Il *Catalogo* cita Austria, Belgio, Cecoslovacchia, Danimarca, Germania, Italia, Inghilterra, Polonia, Spagna, Svizzera, Svezia, Ungheria, U.R.S.S., cui si aggiunge una piccola rappresentanza brasiliana giunta per iniziativa del *Lyceu de artes e officios* di San Paolo e di Tomaso Buzzi mentre “dimentica” di annoverare la Francia. Cfr. *IV Esposizione Triennale Internazionale delle Arti decorative ed industriali moderne. Maggio – Anno VIII – Ottobre. Catalogo*, cit. p. 3. Agnoldomenico Pica riduce il numero delle nazioni a 11: A. Pica, *Storia della Triennale*, cit., pp. 57-58 e così anche A. Pansera, *Storia e cronaca della Triennale*, cit., p. 216.

<sup>47</sup> Non esiste, stando alle mie conoscenze, documentazione che provi la diretta derivazione di queste pratiche espositive – certamente sperimentate per la prima volta a Monza nel 1930 – né bibliografia di carattere storiografico che sottolinei tale correlazione. Eppure, vista la temporalità ravvicinata delle tre manifestazioni e la presenza reiterata di alcuni personaggi chiave all'interno dei vari comitati organizzativi non pare troppo azzardato istituire tra loro una sorta di continuità nelle modalità di gestione degli spazi e allestimento degli ambienti. Gestione che se alla *Quadriennale* romana del 1931 avrà ancora un peso circoscritto, limitato alla riconfigurazione degli spazi interni, troverà invece una applicazione radicale nella *Mostra* del 1932 quando anche l'esterno verrà massicciamente ridimensionato dalla celeberrima facciata temporanea progettata da Adalberto Libera e Mario De Renzi.

<sup>48</sup> F. Reggiori, *La Triennale di Monza. IV Mostra Internazionale delle Arti Decorative*, in «Architettura e Arti decorative», Anno IX, fasc. XI, luglio 1930, p. 481.

quotidiani nei mesi precedenti alla rassegna e fondato su tre assi portanti cui avrebbero dovuto attenersi tutte le opere in mostra: «Modernità di interpretazione, originalità di invenzione, perfezione di tecnica. [...] Modernità in quanto esse rispondano schiettamente ai bisogni e agli usi del nostro tempo; originalità in quanto, pur senza inutili ed effimere stravaganze, esse rivelino i caratteri singolari propri all'artista che le inventò, all'artigiano o alla manifattura che le eseguì, al luogo dove furono inventate ed eseguite; perfezione tecnica in quanto la materia vi sia trattata con rispetto, a regola d'arte, così da offrire sicurezza di qualità, di impiego e di durata»<sup>49</sup>. Princìpi, cui gli organizzatori aggiungono una quarta "dote": «l'efficienza della produzione, la capacità, cioè, del produttore di rispondere con prontezza e certezza e lealtà alle richieste che gli vengono dal cliente»<sup>50</sup>.

Sulla scia delle tendenze emerse nel corso della *III Biennale* e ottemperando ai contemporanei richiami politici e artistici all'ordine, all'armonia e alla contemporaneità, la *IV Triennale* sceglie poi di abbandonare l'arte paesana e qualunque suddivisione regionale o localistica, prediligendo percorsi tematici e suddivisioni in stanze e gallerie finalizzate a costruire una narrazione collettiva, affermando che una «opera d'arte decorativa veramente moderna, originale e ben eseguita ha in sé una ragione d'essere per cui supera le anguste cornici del pittoresco rusticano e si innesta nella vita nazionale»<sup>51</sup>. Cambi di direzione felicemente accolti dalla gran parte degli osservatori perché segni di una volontà che si professa unitaria e moderna: da «La Casa bella» secondo cui è bene che l'arte paesana – «che nel lontano '23 era sembrata agli organizzatori della prima mostra di Monza l'unico virgulto vitale nell'albero disseccato dell'arte decorativa» – si sia spostata «a poco a poco dalla posizione di primo piano che decisamente non le poteva competere» poiché «presentava l'Italia in veste di contadina quando il resto d'Europa vestiva da signora»<sup>52</sup>, a Ferdinando Reggiori per il quale, anche tenendo in considerazione le «tendenze e i gusti differenti», le pluralità del campo artistico, «non è più possibile mantenere barriere»<sup>53</sup>, anacronistici campanilismi in presenza di un interesse artistico e politico superiore, presente e vivo, quello della Nazione.

*In limine*, l'esposizione si arricchisce di due ulteriori iniziative, in parziale contraddizione col carattere generale dell'esposizione ma, a ben vedere, interne e coerenti al paradosso che sembra percorrere per intero la cultura artistica e architettonica di questi primi anni Trenta. Da una parte, essa accoglie una mostra retrospettiva, dedicata ad illustrare «i risultati tecnici ed artistici più cospicui raggiunti nel passato dalle arti decorative», curata nell'edizione del 1930 da Giuseppe

---

<sup>49</sup> *IV Esposizione Triennale Internazionale delle Arti decorative ed industriali moderne. Catalogo*, cit., p. 14.

<sup>50</sup> *Ibidem.*

<sup>51</sup> *Ibidem.*

<sup>52</sup> La Casa Bella, *L'arte decorativa italiana a Monza*, in «La Casa bella», Anno III, n. 29, maggio 1930, p. 9.

<sup>53</sup> F. Reggiori, *La Triennale di Monza. IV Mostra Internazionale delle Arti Decorative*, cit., p. 484.

Moretti e riservata al Vetro antico<sup>54</sup>; dall'altra istituisce un museo permanente dei migliori oggetti d'arte moderna italiana e straniera esposti a Monza col triplice intento di «provare l'originalità degli artisti, la bellezza dell'opera loro, il miglioramento del gusto [*sic!*]», di confermare «l'utilità di queste periodiche mostre» e segnare, infine, «le tappe del cammino percorso e l'orientamento per la via da percorrere»<sup>55</sup>. Apparentemente in contrasto con i propositi della manifestazione, tali iniziative sono state interpretate da Agnoldomenico Pica come:

un richiamo, non tanto ai valori della storia o all'avvicinarsi degli eventi e delle fortune, quanto piuttosto alla eternità e alla perenne attualità dell'arte, quanto piuttosto a quella sorta di extratemporalità che è propria dell'opera d'arte interamente raggiunta, e come tale esente dalle categorie del transeunte e del provvisorio. A questa stregua l'appello alla modernità bandito dalla Triennale assumeva un senso molto più vivo e profondo, almeno così a noi pare. [...] Qui si domandava di andar oltre, di arrivare a proposte, a forme, a strutture che fossero di per se stesse valide, in assoluto, al di fuori anche del tempo, e che non si affidassero soltanto al solletico della novità, o alle compiacenze effimere della moda. Tutto questo, anche se non chiaramente enunciato, era ormai al fondo delle aspirazioni e delle azioni degli artisti, dei tecnici, degli architetti, degli scrittori che, proprio attraverso le Triennali, si preparavano a cambiare – ancora una volta – il volto dell'Italia<sup>56</sup>.

In realtà, chi scrive crede che queste riflessioni di Pica possano essere ridimensionate e che tale ridimensionamento sia necessario al fine di avvalorare, forse, il pensiero espresso in queste pagine. Contrariamente a quanto affermato da Pica, infatti, la scelta di istituire mostre retrospettive e spazi museali all'interno di un contesto espositivo come quello della *Triennale* monzese 1930, così apertamente e dichiaratamente allineato con il proprio tempo, può essere letta come una ulteriore traccia di quel passaggio, precedentemente citato e in piena fase di attuazione anche nel campo della cultura artistica, da una temporalità *verticale* ad una *orizzontale*: passaggio così rapido e dinamico da rendere possibile la musealizzazione di eventi ancora in corso, la loro storicizzazione, tanto potente da marginalizzare il passato alle sole sedi retrospettive. A Monza, infatti, non vi è nessun afflato extratemporale o assoluto, né vi è la volontà di raggiungere profili «validi al di fuori del tempo», sciolti dall'epoca in cui vengono concepiti e a cui sono destinati. Tanto i richiami quanto le forme, per usare le parole di Pica, sono invece legate ai bisogni e alle volontà di un tempo ben definito – il presente – dai contorni non certo astratti ma concreti, ad un «oggi», per citare il *Catalogo*, politicizzato nel segno del littorio in cui «la Nazione, per opera del Fascismo, tende ad

---

<sup>54</sup> A. Pica, *Storia della Triennale di Milano*, cit., p. 24.

<sup>55</sup> *IV Esposizione Triennale Internazionale delle Arti decorative ed industriali moderne. Catalogo*, cit., p. 16.

<sup>56</sup> A. Pica, *Storia della Triennale di Milano*, cit., pp. 24-25. Giudizi già espressi da Pica in un commento immediatamente successivo all'esposizione. Cfr. A. Pica, *La mostra grafica a Monza*, in «La Casa bella», Anno III, n. 29, maggio 1930, pp. 21-24.

affermare la propria unità spirituale in ogni modo e in ogni espressione della sua vita genuina e profonda»<sup>57</sup> e tra queste, naturalmente, nell'architettura.

Riconosciuta quale «arte maggiore», *Artium Regina* che «presiede e governa le manifestazioni delle arti applicate»<sup>58</sup>, essa assume un'importanza preponderante nelle vicende della *IV Triennale*, confermando la parabola ascendente avviata con le prime edizioni monzesi e ampliando gli ancor tenui e timidi sussulti mostrati nella precedente *Biennale* del 1927. Architetti, seppur particolarmente poliedrici, sono due dei tre componenti del Direttorio – Ponti e Alpago Novello – e *architettonico*, come accennato in precedenza, è l'allestimento dei vari ambienti espositivi; all'arte del costruire, inoltre, viene riservata un'intera galleria oltreché un elegante volume monografico finanziato dall'*Ente Triennale*<sup>59</sup> – con *Prefazione* di Giò Ponti – che ripropone *in toto* i progetti esposti nella Villa Reale del Piermarini. Infine, evento privo di precedenti nel contesto nazionale, l'esposizione ospita alcune opere architettoniche realizzate in scala naturale collocate nel giardino della Villa, reminescenza dell'esperimento proposto dal *Werkbund* tedesco a Stoccarda del 1927<sup>60</sup>. Conscio delle difficoltà di affrontare sistematicamente l'intero novero delle problematiche architettoniche, il Direttorio sceglie anche in questo caso di agire in maniera selettiva, restringendo il campo ad «un unico tema del più largo interesse» ossia la «villa moderna per l'abitazione di una famiglia, escludendo gli estremi della villetta economica e della villa sontuosa, libere, entro ragionevoli limiti, l'ampiezza e la destinazione»<sup>61</sup>. Ad affiancare Ponti, Alpago Novello e Sironi nella cernita dei progetti destinati alla galleria interna, una Commissione giudicatrice quantomeno eclettica composta da Alberto Calza Bini, Pietro Betta, Enrico Agostino Griffini e Marcello Piacentini mentre l'allestimento degli spazi espositivi così come la curatela del volume sopra citato vengono affidati ancora a Griffini e a Luigi Maria Caneva<sup>62</sup>.

---

<sup>57</sup> *IV Esposizione Triennale Internazionale delle Arti decorative ed industriali moderne. Catalogo*, cit., p. 16.

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 67.

<sup>59</sup> Mi riferisco a *36 Progetti di ville di architetti italiani*, a cura dell'Esposizione Triennale Internazionale delle Arti industriali moderne alla Villa Reale di Monza, Bestetti e Tumminelli, Milano-Roma 1930.

<sup>60</sup> A Stoccarda nel 1927 fu progettato un intero complesso residenziale permanente – tuttora esistente e abitato – il *Weissenhof* composto da sessanta abitazioni che variavano dalle case monofamiliare a interi condomini. Oltre ai principali esponenti del movimento operanti nell'area tedesca quali Gropius, Mies Van der Rohe, Bruno Taut, Hans Schauron, Richard Döcker, Peter Behrens e Hans Poelzig, parteciparono alla manifestazione anche Le Corbusier, Oud, Josef Frank e Victor Bourgeois. Per una panoramica del movimento rimando a M. Biraghi, *Storia dell'architettura contemporanea*, cit., pp. 200-208; *Werkbund. Germania, Austria, Svizzera*, a cura di L. Burckhardt, La Biennale di Venezia, Venezia 1977; F. Dal Co, *Teorie del moderno. Architettura Germania 1880/1920*, Laterza, Roma-Bari 1985; J. Campbell, *Il Werkbund tedesco. Una politica di riforma nelle arti applicate e nell'architettura*, Marsilio, Venezia 1987; A. D'Auria, *Architettura della transizione. Il Werkbund tedesco*, Marsilio, Venezia 2016.

<sup>61</sup> *IV Esposizione Triennale Internazionale delle Arti decorative ed industriali moderne. Catalogo*, cit., p. 68.

<sup>62</sup> *Ibidem*. 48 i progetti presentati e 36 quelli accettati dal Comitato di selezione. Consistente la presenza milanese – tanto neoclassica quanto razionalista – con Franco Albini e Giancarlo Palanti, Giuseppe Bergomi e Luigi Maria Caneva, Paolo Buffa e Antonio Cassi Ramelli, Ubaldo Castagnoli, Mino Fiocchi, Ugo Frette, Giovanni Greppi, Emilio Lancia, Michele Leonarduzzi, Donato Majocchi, Carlottavio Marchetti, Michele Marelli, Giulio Minoletti, Pietro Portaluppi, Ferdinando Reggiori e, naturalmente, Giò Ponti. Più omogenea la rappresentativa torinese composta da Ottorino Aloisio, Umberto Cuzzi, Nicolay Diulgheroff, Alberto Sartoris, Giuseppe Pagano e Gino Levi Montalcini, mentre Roma si affida a Eugenio Faludi, Bruno La Padula e Giuseppe Marletta, Gaetano Minnucci, Robaldo Morozzo della Rocca,

Una congerie di posizioni discordanti, gusti e tendenze estremamente differenti che si riflette tanto nei pochi modelli realizzati e collocati nel giardino quanto nei tanti progetti esposti nella galleria. Tra i primi, notevole è lo “scarto” che corre tra la Casa elettrica – patrocinata dalla società Edison – progettata da Luigi Figini e Gino Pollini [Fig. 3] e la Casa del dopolavorista di Luisa Lovarini finanziata dall’Opera Nazionale Dopolavoro [Fig. 4], mentre si attesta in una posizione mediana la Casa per le vacanze di Giò Ponti ed Emilio Lancia, curata dalla Rinascente di Milano e dalla Società De Angeli Frua [Fig. 5]. Scarto che appare ancora più profondo volgendo lo sguardo alle decine di schizzi in esposizione, facile a riconoscersi persino per occhi poco abituati al linguaggio e alle linee architettoniche. Differenze abissali, infatti, sembrano separare, a mo’ di esempio, le proposte di un duo Buffa-Cassi Ramelli [Fig. 6] o di un Lancia [Fig. 7] e quelle di un Bottoni [Fig. 8] o di un Cuzzi [Fig. 9], così come siderali sono i contrasti tra le *Ville in Collina* immaginate da un Ponti [Fig. 10] e quelle schizzate dal duo Pagano-Levi Montalcini [Fig. 11], per arrivare alle estremizzazioni puriste di un Sartoris [Fig. 12] e agli echi futuristi o “santeliani” di un Portaluppi [Fig. 13]. Eppure, non vi è critico od osservatore della mostra, ed in particolare della sua declinazione architettonica, che non ne riconosca accanto alle inconfutabili dissonanze il carattere unitario e paradossalmente armonico. Se è vero infatti, seguendo le riflessioni di Carlo Alberto Felice, che l’esposizione ha ribadito il radicarsi nella cultura architettonica italiana di «due correnti nettamente segnate: razionalismo e classicismo»<sup>63</sup> – che a breve finiranno violentemente per cozzare – è al contempo innegabile che cadrebbe in errore chi considerasse queste ultime come:

movimenti divergenti se non addirittura in dissidio, mentre invece essi hanno, oltre che in comune gli impulsi di partenza, scopi concomitanti. [...] Trascurando chi, non badando alla sostanza, si è cristallizzato nella manovra monotona dei tre o quattro partiti più appariscenti, come chi, nei due campi, non sa sottrarsi o alla sciatta rifrittura dell’antico o alla pacchiana imitazione degli esempi stranieri, i migliori, dei due campi, s’incontrano nel deciso proposito di richiamare l’architettura nella sua caratteristica funzione, di ricondurla alle logiche strutture, ai chiari proporzionati svolgimenti di piani, agli armonici andamenti di pieni e di vuoti, al probato impiego dei materiali senza camuffamenti e mascherate, alla saggezza delle piante, alla concorde rispondenza fra interno ed esterno, all’aderenza degli aspetti esteriori e delle disposizioni interne con la destinazione delle fabbriche, con le esigenze degli uomini del tempo. Così come i migliori s’incontrano nel sereno equilibrio che li fa rifuggire dalle

---

Mario Ridolfi e Luigi Vietti. Chiudono l’elenco degli espositori: Francesco Bonfanti di Bassano del Grappa, Alfio Fallica di Catania, Carlo Polli e Gustavo Pulitzer Finali di Trieste e Cesare Scoccimarro di Udine.

<sup>63</sup> Carlo A. Felice, *Arte decorativa 1930. All’Esposizione di Monza*, Ceschina, Milano 1930, p. 16. Oltre ai volumi riservati all’architettura e all’arte decorativa, venne pubblicato anche un catalogo dedicato all’artigianato e alla piccola industria finanziato dall’E.N.A.P.I. Cfr. *L’Ente nazionale per l’artigianato e le piccole industrie alla IV Esposizione internazionale dell’arte decorativa e industriale moderna*, Squarci, Roma 1930.

stravaganze e dalle esagerazioni, nell'educata serietà di concezione, nei ragionati, controllati modi di espressione, che ricercano inflessioni ed accenti tipicamente italiani<sup>64</sup>.

Sorvolando sul giudizio estetico, marginale ai fini del discorso, è invece interessante notare come l'autore richiami ancora una volta i concetti di armonia, di equilibrio, l'unitarietà degli intenti che sovrasta le pur ineliminabili discordanze individuali per rispondere alla contemporaneità, ai bisogni degli «uomini del tempo». Un riscontro dai toni entusiastici che, pur leggermente ridimensionato, ritorna nelle parole di uno dei più importanti critici d'arte italiani del primo Novecento, attore tragico come, e in parte al fianco, di Giuseppe Pagano delle vicende architettoniche, politiche e culturali di questi anni, ossia Edoardo Persico:

A leggere qualche critico, od a sentire i visitatori più intelligenti, questa esposizione di Monza sarebbe divisa in due partiti estremi: neoclassici da un canto e razionalisti dall'altro. Questo modo di giudicare i fatti pratici – considerando che una mostra di arte decorativa è dedicata piuttosto a realizzazioni concrete che a dibattiti estetici – è una via pericolosa che conduce se non proprio alla torre di Babele, almeno nel bel mezzo del campo di Agramante. [...] Nessuno, che abbia occhi da vedere, negherà che in questa esposizione lo sforzo maggiore dei concorrenti è volto a dimostrare che i costruttori italiani hanno decisamente abbandonato i metodi «decorativi» per tenersi ai sistemi di una razionalità moderna: una sala di Ponti e una sala di Terragni, per esempio, indicano una stessa volontà, e, al di sopra delle preferenze estetiche, sono legate dalla loro destinazione pratica ed attuale. Questo vuol dire che, a Monza, mobili di stile neoclassico e mobili di stile razionalista rappresentano una teoria unica, nel solco delle teorie moderne<sup>65</sup>.

---

<sup>64</sup> Carlo A. Felice, *Arte decorativa 1930. All'Esposizione di Monza*, cit., p. 17.

<sup>65</sup> Leader (pseud. di Edoardo Persico), *Tendenze e realizzazioni*, in «La Casa bella», Anno III, n. 29, maggio 1930, p. 27. Di Persico scriveva ancora Zevi in uno dei suoi rapidi schizzi biografici: «Chi esamina la letteratura critica sul movimento architettonico moderno nei vari paesi del mondo constata che, fino al 1950, il contributo italiano è stato fra i più poveri. Eppure ogni storia della storiografia artistica dovrebbe registrare un apporto originale e significativo: il pensiero di Edoardo Persico. [...] Il suo pensiero, espresso a sprazzi, per illuminazioni, in brani epigrafici talora inspiegabilmente allusivi, non presenta uno sviluppo individuabile con chiarezza. Anche leggendo la raccolta completa degli scritti è difficile afferrarne la visione storica e le motivazioni ideali: viene il desiderio di scomporli distribuendone le parti in sequenza logica, quasi di riscrivere Persico con le sue stesse parole per compiere quel lavoro che la divampante febbre intellettuale, la rapidità di una mente capace di folgorazioni geniali specie in senso reattivo all'ambiente in cui viveva, un sentimento così sconsolato della civiltà da indurre più all'intervento delucidatore di una crisi che alla costruzione di nuovi temi e valori, e infine un'esistenza troncata a trentasei anni non gli consentirono di svolgere». B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, cit., pp. 191 e sgg. Su Persico, la cui morte rimane tuttora avvolta nel mistero, si vedano, inoltre, *Edoardo Persico. Tutte le opere (1923-1935)*, a cura di G. Veronesi, Edizioni di Comunità, Milano 1964 e *Edoardo Persico. Scritti di architettura (1927-1935)*, a cura di G. Veronesi, Vallecchi, Firenze 1968; *Edoardo Persico: scritti scelti e lettere*, a cura di R. Mariani, Feltrinelli, Milano 1977; *Edoardo Persico*, a cura di C. De Seta, Electa, Napoli 1987; *Edoardo Persico e gli artisti 1929-1936. Il percorso di un critico dall'impressionismo al primitivismo*, a cura di E. Pontiggia, Electa, Milano 1998; *Edoardo Persico. Scritti di architettura*, a cura di M. Del Campo, Testo & Immagine, Torino 2004. Un'indagine "investigativa" dalle sfumature letterarie sulla scomparsa del grande critico di origini partenopee è invece A. Camilleri, *Dentro il labirinto*, Skira, Milano 2012.

Pur partendo da presupposti e obiettivi sostanzialmente divergenti – da una parte uno degli organizzatori dell’esposizione nell’intento di illustrare la riuscita dell’evento, dall’altra un critico che avrebbe invece il compito di destrutturare la manifestazione, farne emergere le debolezze – entrambi gli autori giungono alle stesse conclusioni, relegando la conflittualità, la Babele, il «campo di Agramante»<sup>66</sup>, ai margini della narrazione e celebrando invece la comune volontà espressa dal contesto monzese, il sereno equilibrio che pervade il campo architettonico italiano, l’emergere, nella molteplicità, di una concordia tutta rivolta a servire e rappresentare il presente. Ed è un altro critico questa volta torinese, Marziano Bernardi, a concedere l’immagine più esaustiva di tale ordine artistico e morale, in una sintesi complessiva e comparativa della *IV Triennale* e della contemporanea *Biennale* veneziana pubblicata su «La Casa bella» nel luglio 1930: «dopo aver contemplato migliaia d’opere, le une liricamente e le altre praticamente concretate, una sola realtà spirituale sopravvisse in noi, che aveva mosso pittori e scultori, architetti e artigiani, progettisti e maestranze all’azione: l’unità degli sforzi per conseguire un ideale di bellezza, anzi la manifestazione di un momento tipico di questa bellezza, quello che sembra inerente l’ora che volge»<sup>67</sup>.

Non a torto, e in linea con queste riflessioni, Anty Pansera ha ridotto il quadro monzese alle dimensioni di una «*querelle* [...] più apparente che reale»<sup>68</sup>, a manifestazione cui artisti e progettisti italiani partecipano «solo apparentemente a confronto»<sup>69</sup> presentando, invece, una certa unitarietà di vedute e prospettive, «una comune necessità», per riprendere le considerazioni di Agnoldomenico Pica, «di tendere verso l’unicità di un ordine supremo, verso un coordinamento armonico e dinamico di tutte le energie»<sup>70</sup>. Per tali ragioni Mariateresa Chirico ha individuato nell’esposizione un profondo carattere di «omogeneità», la percezione immediata che non ci si trovi più «di fronte a un’infinità di proposte, anche molto disparate tra loro» ma che esse siano «coordinate e convogliate, in modo da offrire un panorama meno frammentato e più efficace delle arti decorative italiane»<sup>71</sup> e, tra queste, delle arti architettoniche. Da questo punto di vista, Monza si presenta come il primo esempio concreto di quel disordine controllato cui si accennava nelle pagine precedenti, di quel paradosso – non di rado scambiato per ambiguità o anche opportunismo – che non riguarda tanto le dichiarate ambizioni e le mire della cultura architettonica italiana quanto la sua continua capacità di

---

<sup>66</sup> Espressione figurativa – oggi in disuso – di Persico a descrivere la conflittualità del campo, da ricondursi al personaggio letterario presente tanto nell’*Orlando innamorato* del Boiardo quanto nell’*Orlando furioso* dell’Ariosto.

<sup>67</sup> M. Bernardi, *Da Venezia a Monza: deduzioni*, in «La Casa bella», Anno III, n. 31, luglio 1930, p. 51.

<sup>68</sup> A. Pansera, *Storia e cronaca della Triennale*, cit., p. 220.

<sup>69</sup> A. Pansera, *Da Biennale a Triennale. Percorsi, presenze, premi, in 1923-1930. Monza. Verso l’unità delle arti*, cit., p. 70.

<sup>70</sup> A. Pica, *Storia della Triennale di Milano*, cit., p. 23.

<sup>71</sup> M. Chirico, *Un percorso di memoria e riscoperta, fra arti decorative e design, in 1923-1930. Monza. Verso l’unità delle arti*, cit., p. 119.



convivere e raccordarsi pur mantenendo una pluralità di posizioni essenzialmente inconciliabili, di oscillare tra ordine e molteplicità senza mai varcare la soglia dell'aperto conflitto.

Se è vero, allora, che esiste una polemica *estetica e politica*, un conflitto interno al campo e che questo condiziona il coevo dibattito architettonico in tutte le sue parti, è anche doveroso ammettere che quest'ultimo non intende insidiare le strutture politiche, sociali, culturali e temporali che lo disciplinano, il contesto in cui esso si dipana. L'«ora che volge», per usare le parole di Marziano Bernardi, così come l'«oggi» di Ojetti e il «nostro tempo» di Pagano, non sono altro che formule per esprimere un regime di storicità conchiuso e circoscritto, contemporaneo e onnicomprensivo: *il tempo del fascismo*. Un presente e un orizzonte *politici* cui solo in pochi provano veramente ad opporsi, preferendo invece partecipare alla loro strutturazione, determinarne i caratteri, rinforzarne le fondamenta. Così come avverrà nel contemporaneo dibattito politico, ramificato e conflittuale ma unanime nel riconoscere la predominanza del presente e la sua inamovibilità, anche nel campo architettonico si assisterà allora ad una guerra di posizione, guidata non tanto dalla volontà di rovesciare lo *status quo* quanto dal desiderio di prevalere all'interno di esso. Una battaglia tra portatori di verità molteplici e opposte, in un processo di creazione semantica e storica che alle tinte dissonanti e incerte del conflitto, alla molteplicità, preferirà, infine, l'ordine e il tono uniforme e sicuro dell'orizzonte.



1. A. Alpagò Novello e allievi della Scuola di Liberto Andreotti, *Atrio della Villa*



2. M. Cascella e M. Nizzoli, *Manifesto per la IV Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne*



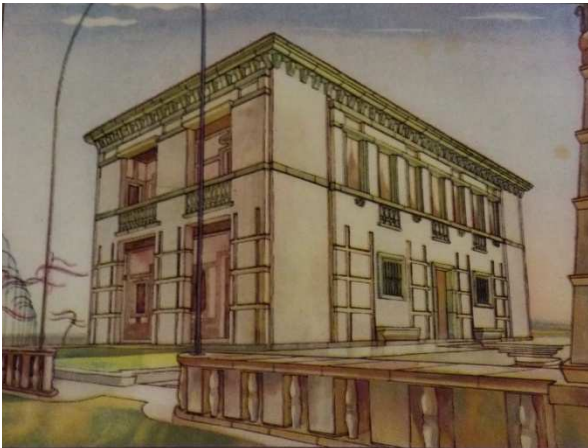
3. L. Figini e G. Pollini con il contributo di A. Libera, P. Bottoni e G. Frette, «*Casa elettrica*»



4. L. Lovarini, «*Casa del dopolavorista*»



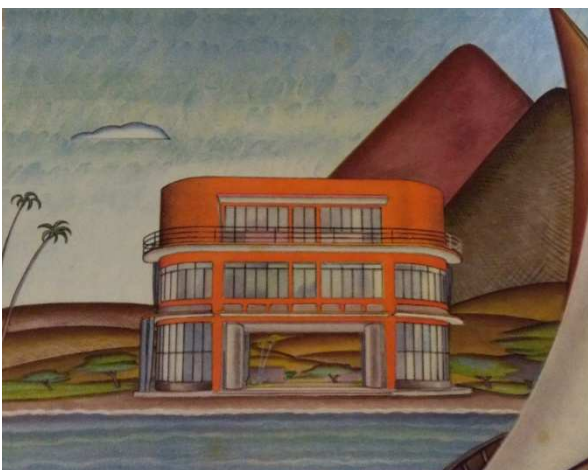
5. G. Ponti ed E. Lancia, «*Casa delle vacanze*»



6. P. Buffa e A. Cassi Ramelli, *Villa in Città di Provincia*



7. E. Lancia, *Villa in Collina*



8. P. Bottoni, *Villa Latina*



9. U. Cuzzi, *Villa al Mare*

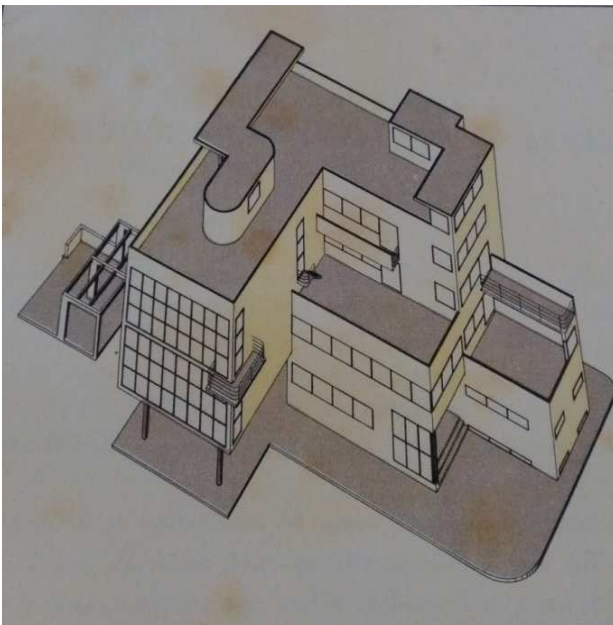




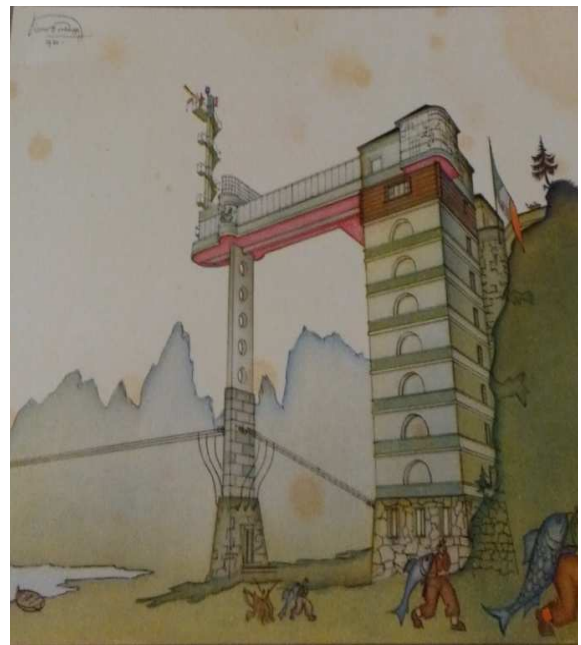
10. G. Ponti, *Villa in collina*



11. G. Pagano e G. Levi Montalcini, *Villa in Collina*



12. A. Sartoris, *Villa Cittadina*



13. P. Portaluppi, *Villa in Montagna*

## 2. «Marciare per non marcire». I vivi e i morti

[...] ogni vivente può diventare sano, forte e fecondo solo entro un orizzonte; se esso è impotente a tracciare un orizzonte intorno a sé, e d'altra parte troppo egocentrico per rinchiudere il suo sguardo in uno estraneo, si avvia in fiacchezza o in concitazione a fine prematura. La serenità, la buona coscienza, la lieta azione, la fiducia nel futuro tutto ciò dipende, nell'individuo come nel popolo, dal fatto che ci sia una linea che divida ciò che si può abbracciare con lo sguardo, ciò che è chiaro, da ciò che è non rischiarabile e oscuro; dal fatto che si sappia tanto bene dimenticare al tempo giusto, quanto ricordare al tempo giusto; dal fatto che si discerna immediatamente con forte istinto quando è necessario sentire in modo storico e quando in modo non storico.

F. NIETZSCHE, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*<sup>72</sup>

«Ogni qualvolta la vita politica aspira a un ringiovanimento, rifiorisce la vecchia indispensabile immaginazione dello stato come organismo. Da una viva coscienza dello stato-organismo attingono nuova forza tutti gli ottimi principi [...] annoverati nel tracciare i limiti del concetto di civiltà: equilibrio, armonia, aspirazione comune, servizio, onore, fedeltà»<sup>73</sup>. Per chi avesse scorso rapidamente le pagine precedenti, queste parole dello storico olandese Johan Huizinga tratte da un'opera lucidissima qual è *La crisi della civiltà*, originariamente pubblicata nel 1935, potrebbero apparire estranee al contesto ricostruito, prive di attinenza con le tematiche fondanti della presente indagine storiografica e infruttuose per il suo proseguimento. Diverso, almeno in parte, è il soggetto di Huizinga – lo Stato – e diverso l'approccio di un autore che ragiona non soltanto vestendo i panni dello studioso ma anche conservando quelli di spettatore consapevole, coinvolto negli eventi che segnano la storia europea tra le due guerre. Eppure, chi scrive crede che basterebbe affinare lo sguardo per ammettere tanto l'affinità delle intuizioni di Huizinga con le esperienze finora descritte – il richiamo all'armonia, alla fedeltà e all'equilibrio –, quanto la loro utilità per approcciarsi a ciò che ancora resta da scrivere. Come lo Stato su cui riflette Huizinga si appoggia, infatti, alla metafora dell'organismo e al linguaggio patologico per raccontare la crisi del dopoguerra e aspirare al suo superamento, così, seguendo tale tensione politica, anche la cultura architettonica europea – e nel caso specifico italiana – di inizio anni Trenta si appropria ed estende alcuni concetti e dialettiche “corporali”, dicotomie quali sano e malato, vivi e morti, volontà e impotenza, che non mancano

<sup>72</sup> F. Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, Adelphi, Milano 2012, pp. 9-10.

<sup>73</sup> J. Huizinga, *La crisi della civiltà*, con *Introduzione* di Delio Cantimori, Einaudi, Torino 1962 [1935], p. 150.

tanto di invadere il campo architettonico nella sua interezza quanto di informare l'intera narrazione del tempo storico. Un processo, quest'ultimo, che non può essere semplicemente interpretato come deriva propagandistica o retorica occasionale e che muove, al contrario, da necessità culturali e politiche, dal bisogno di delimitare semanticamente un orizzonte, di segnare i confini tra ciò che deve essere considerato storico e ciò che, invece, non può presentarsi che come anacronismo, corpo estraneo, tra ciò, ancora, che dev'essere accolto nel e dal *presente fascista* perché vero e sincero e ciò che, invece, deve irrevocabilmente rimanerne escluso. In quest'ottica, allora, la strutturazione di una determinata storicità non va letta solamente come creazione di un veicolo narrativo neutro, nato con l'intento circoscritto di descrivere acriticamente una ben definita esperienza del tempo ma va colta, invece, nel suo valore politico e divisorio, come il tentativo – riprendendo le parole di Huizinga e adattandole al presente contesto – per il fascismo e per i “suoi” architetti di tracciare i limiti di un nuovo ed esclusivo concetto di civiltà.

Chiusosi l'anno della concordia monzese, del disordine controllato che alla *IV Triennale* pareva aver raggiunto un suo parziale punto di stabilizzazione, il 1931 si inaugura, invece, nel segno del conflitto, di una violenta polemica destinata a scuotere il campo architettonico italiano, del disordine che, per un momento, sembra prendere nuovamente il sopravvento. A febbraio l'ala razionalista riunita sotto le insegne del M.I.A.R.<sup>74</sup>, «Ente di cultura e – si aggiunge – di propaganda» che «si propone di favorire e inquadrare gli sviluppi delle nuove tendenze architettoniche»<sup>75</sup>, annuncia con un comunicato firmato da Adalberto Libera, Gaetano Minnucci, Giuseppe Pagano e Gino Pollini la *II Esposizione di Architettura Razionale*, da inaugurarsi in marzo a Roma ma itinerante perché pronta a toccare, dopo la capitale, i maggiori centri del razionalismo italiano – Milano e Torino – aprendo ogni volta al pubblico per la durata di un mese<sup>76</sup>.

---

<sup>74</sup> La nascita del M.I.A.R. (*Movimento Italiano per l'Architettura Razionale*) – annunciata ufficialmente sulle pagine de «La Casa bella» solo nel dicembre 1930 – è figlia di un'intensa opera di raccordo dei vari gruppi cittadini e regionali – oltretutto di singoli professionisti – di ispirazione razionalista sorti spontaneamente a seguito della *I Esposizione di Architettura Razionale* del 1928. A guidare tale processo di unificazione su scala nazionale sono Gaetano Minnucci, Giuseppe Pagano, Giuseppe Terragni, Alberto Sartoris e, soprattutto, Adalberto Libera, personaggio in grado di dialogare parimenti con gli organi più rappresentativi del Movimento moderno europeo e con le strutture sindacali del regime. Cfr. *Materiali per l'analisi dell'architettura moderna. Il M.I.A.R.*, a cura di M. Cennamo, Società Editrice Napoletana, Napoli 1976, pp. 77-93. L'opera di Cennamo, pur partendo da presupposti discordanti con quelli presentati in queste pagine – e ribaditi dall'*Introduzione* al volume di Michele Capobianco – rimane indubbiamente la sintesi più ricca e organica di documentazione sulle vicende del M.I.A.R. e sulla *II Esposizione*.

<sup>75</sup> La Casa Bella – Parte Tecnica, *Comunicati ufficiali del M.I.A.R. Movimento Italiano Architettura Razionale*, in «La Casa bella» Anno III, n. 36, dicembre 1930, p. 85.

<sup>76</sup> Itinerario che rimarrà inevitabilmente incompiuto. La mostra, infatti, riuscirà a raggiungere soltanto Milano, inaugurata il 5 giugno dal Prefetto cittadino e ospitata dal Palazzo della Permanente – restaurato in quegli anni dagli architetti Giulio Richard e Paolo Mezzanotte –, accompagnata per l'occasione da una retrospettiva dedicata alla raccolta del materiale giornalistico e critico apparso a seguito dell'esposizione romana, confermando la linea dura adottata dal fronte razionalista. Le condanne sindacali e il prolungarsi della polemica non consentiranno, invece, lo spostamento a Torino. Cfr. *Materiali per l'analisi dell'architettura moderna. Il M.I.A.R.*, cit., pp. 106-108.

Nei tre anni intercorsi fra la *I Esposizione di Architettura Razionale* del 1928 organizzata da Libera e Minnucci al Palazzo delle Esposizioni e l'annuncio del febbraio 1931, l'ala razionalista ha guadagnato terreno e prestigio all'interno delle gerarchie culturali del campo architettonico italiano: ha esordito a Monza, in una manifestazione di caratura nazionale e visibilità internazionale come la *Biennale* del 1927 e ottenuto vivaci consensi nella più recente *Triennale* del 1930, ha ricevuto l'appoggio ufficiale delle sfere sindacali e conquistato posizioni di valore all'interno dell'ambiente accademico nazionale, ha trovato i propri spazi di discussione in quotidiani e riviste artistiche e architettoniche di alto profilo intellettuale<sup>77</sup>, ha partecipato a consessi di ambito internazionale<sup>78</sup> e ha sintetizzato, infine, le proprie ramificazioni interne in una struttura organizzativa dai tratti sostanzialmente omogenei. Sulla scia delle idee già espresse da Libera e Minnucci in occasione della manifestazione del 1928 – rigetto dei localismi e della frammentarietà istituzionale e artistica –, il movimento si è mosso negli anni unitariamente, al fine di rafforzare il suo potere contrattuale e il proprio peso politico, superando le individualità e i campanilismi – pur mantenendo una struttura territoriale regionalistica<sup>79</sup> – e riuscendo, infine, ad ottenere il necessario riconoscimento ufficiale del Sindacato Nazionale Fascista Architetti guidato da Alberto Calza Bini. Se la rassegna del 1928 nasceva dalla volontà di pochi eletti ribellatisi all'atrofia del campo architettonico nel segno della rottura, l'esposizione del 1931 veniva invece alla luce in un momento fertile per la tendenza razionalista, entrata di diritto nei dibattiti sull'arte e l'architettura di Stato e fiduciosa di poter assumere la guida di un campo architettonico instabile e ancora alla ricerca di una direttiva egemone, di un centro gravitazionale.

Tali sono le premesse che anticipano l'esposizione e che giustificano il tono risoluto e al contempo fiducioso sia dei frequenti interventi del Consiglio Direttivo del M.I.A.R. sia dei

---

<sup>77</sup> Oltre allo spazio sempre maggiore concesso da «La Casa bella» ad autori di chiara “fede” razionalista – su tutti, come accennato precedentemente, Giuseppe Pagano ed Edoardo Persico –, non è da sottovalutare in questi anni il ruolo del «Belvedere» di Pietro Maria Bardi e le frequentissime discussioni avviate da quest'ultimo sul quotidiano milanese «L'Ambrosiano» cui partecipano personaggi quali Giuseppe Terragni, Fillia, Agnoldomenico Pica. Su questi punti, oltre al già citato *Materiali per l'analisi dell'architettura moderna. Il M.I.A.R.*, cit., pp. 3-73, anche G. Ciucci, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*, cit., pp. 93-107 e R. Mariani, *Razionalismo e architettura moderna. Storia di una polemica*, cit., *passim*.

<sup>78</sup> Mi riferisco, in particolar modo, alla C.I.R.P.A.C. (*Commissione Internazionale per la Risoluzione del Problema Architettonico Contemporaneo*) e ai C.I.A.M. (*Congresso Internazionale di Architettura Moderna*) fondati da Le Corbusier e organizzati a partire dal 1928. Nello specifico, sono Alberto Sartoris e Carlo Enrico Rava a rappresentare l'Italia nel 1928 – prima a La Sarraz poi a Francoforte come delegati dello Stato italiano – mentre nel 1930 a Bruxelles sono presenti Piero Bottoni, Gino Pollini e Luigi Vietti.

<sup>79</sup> Stando alla suddivisione presentata da La Casa bella, *Elenco degli architetti aderenti al Movimento Italiano per l'Architettura Razionale*, in «La Casa bella», Anno IV, n. 40, aprile 1931, p. 68, il Consiglio Direttivo del M.I.A.R. è composto da Adalberto Libera (Segretario Generale), Gino Pollini (Segretario del gruppo milanese), Giuseppe Pagano (Segretario del gruppo torinese) e Gaetano Minnucci (Segretario del gruppo romano). Ai quadri cittadini, inoltre, si aggiunge un Gruppo Interregionale composto da Alberto Sartoris (Ginevra), Giuseppe Pensabene (Palermo), Alberto Legnani (Bologna), Gino Miozzo, Francesco Mansutti e Giuseppe Tombola (Padova), Giovanni Vedres (Parigi), Alfeo Pauletta (Trieste), Eugenio Faludi (Milano) e Mario Labò (Genova). La ripartizione è ripresa anche da B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, cit., p. 509, e da *Materiali per l'analisi dell'architettura moderna. Il M.I.A.R.*, cit., pp. 92-93.

comunicati redatti al fine di introdurre le linee guida della manifestazione. Interventi e comunicati che, grazie al prezioso lavoro propagandistico di Libera, trovano larga diffusione su quotidiani e riviste tanto appartenenti al settore architettonico quanto più generalmente culturali fissando le ambizioni dell'evento e le modalità di partecipazione, non nascondendo, inoltre, la natura battagliera e "ideologica" della *rassegna*. Natura che emerge chiaramente in una nota redatta dal segretario generale del M.I.A.R. Libera ad accompagnare il bando-regolamento della mostra in cui si precisa che:

Detta Esposizione non è fine a se stessa, bensì occasione pel M.I.A.R. di svolgere un'azione decisiva. Non si può continuare con sistemi pacifici e di pura difensiva. Troppi anni ci separerebbero in questo caso dalla sia pur certa vittoria. È giunto il momento di esporre le nostre ragioni senza riguardo a persone o ad interessi, e di dire apertamente una grande verità: Se il rinnovamento Italico ebbe luogo nel campo politico-economico-sociale attraverso la Rivoluzione Fascista, esso rinnovamento poco si delinea nell'arte, per nulla si realizza nell'architettura. Noi Architetti Razionalisti, come italiani e come fascisti, non possiamo e non dobbiamo permettere che si gabelli per fascista l'architettura che della nostra tradizione ha solo gli aspetti caduchi, le cadaveriche forme. Per noi, tradizione suona: RINNOVARSI. MARCIARE PER NON MARCIRE<sup>80</sup>.

Ai registri concilianti del contesto monzese, Libera preferisce la cadenza aggressiva, il linguaggio violento che culmina, come nell'appello politico precedentemente citato di Giuseppe Pagano, col richiamo allo slogan sansepolcrista «marciare per non marcire». Ennesimo paradosso che merita di essere sottolineato se si considera il profondo legame del motto non solo con le radici diciannoviste del regime ma anche con la corrente selvaggia-strapaesana dei vari Maccari, Longanesi e Malaparte<sup>81</sup>, critici tra i più rabbiosi della "modernità" e delle sue forme, "avanguardisti" nel vituperare qualunque espressione e posizione espressa dall'ambiente culturale razionalista. Anche qui, come nella *Lettera* di Pagano, il ricorso allo slogan appare come il fulcro di un appello finalizzato a ribadire la necessità di un'architettura che rispecchi i valori del tempo presente, che riprenda nelle forme i caratteri della "rivoluzione" in marcia. Un'istanza che rimarca il legame indissolubile tra politica e arte, l'equiparazione di ordine morale e ordine artistico e, nello specifico, architettonico. Ordine, stando ai giudizi di Libera, che non ha ancora espresso un'estetica sincera, vera, consona al rinnovamento operato del Fascismo, al cammino trionfante del regime. Ordine, ancora, che contrariamente ai propri doveri non ha fatto altro che generare forme e strutture menzognere, copiando, falsificando, gabellando la tradizione e con essa gli afflati più puri della

---

<sup>80</sup> *Materiali per l'analisi dell'architettura moderna. Il M.I.A.R.*, cit., p. 98.

<sup>81</sup> Come ricorda Luisa Mangoni, «Il Selvaggio» di Angelo Bencini e Mino Maccari nasceva nel luglio del 1924 contrassegnato dai due motti: «marciare, non marcire» e «né speranza né paura». Cfr. L. Mangoni, *L'interventismo della cultura*, cit., pp. 93 e sgg.



contemporaneità. Contemporaneità che in architettura non ha bisogno né di «rovine dissepolte» – per riprendere le parole di Pagano – né di «cadaveriche forme» e che necessita invece di appartenere al solo presente, di rinnovarsi come il politico, di marciare non certo contro di esso ma anzi al suo fianco. Ancora una volta, quindi, verità e sincerità, sanità e vitalismo, non sono ricercati da Libera al di fuori del contesto, non sono categorie esterne, oppostive ma appaiono, al contrario, quali elementi di una narrazione interna, argomentazioni proposte per legittimare una possibile egemonia su quella contemporaneità che non pochi cominciano ad identificare come la grande *Era fascista*. E tale deve essere il significato dell'esposizione, naturale «conseguenza degli ideali di contemporaneità che guidano il movimento per la nuova architettura», di quegli ideali che si prefiggono di «delineare la fisionomia d'una tendenza architettonica consona allo spirito nuovo del Fascismo»<sup>82</sup>. Tendenza che nel marzo del 1930 presenta, infine, i propri ideali e le proprie aspirazioni a Roma, in via Veneto presso la Galleria d'arte di Pietro Maria Bardi.

Degli 810 progetti, plastici e fotografie di opere realizzate, proposti alla Commissione giudicatrice – composta da Adalberto Libera, Gaetano Minnucci, Giuseppe Pagano, Gino Pollini con la consulenza di Pietro Aschieri, Luigi Piccinato e Alberto Sartoris – solo 150 vengono selezionati per l'esposizione ed equamente suddivisi in quattro sale mentre l'aspetto polemico e aggressivo dell'evento viene affidato al “tavolo degli orrori” di Bardi e al festone denigratorio riservato alla progettazione di Via Roma a Torino<sup>83</sup>. Sul piano prettamente artistico-architettonico, la mostra presenta una assoluta predominanza cittadina con Roma, Milano e Torino che affiancano ad alcuni pezzi inediti, modelli già esposti in occasione della rassegna monzese del 1930<sup>84</sup>. Ad inaugurare la mostra nella mattinata del 30 marzo, prima dell'apertura pomeridiana al pubblico, è Benito Mussolini accolto dal presidente della *Confederazione Nazionale Professionisti e Artisti* Emilio Bodrero, dal segretario dell'associazione Cornelio di Marzio e da Pietro Maria Bardi nella

---

<sup>82</sup> Originariamente pubblicato come Notiziario artistico, *L'organizzazione della mostra dell'architettura razionale italiana*, in «La Tribuna», 5 marzo 1931 e ora riprodotto in *Materiali per l'analisi dell'architettura moderna. Il M.I.A.R.*, cit., p. 100.

<sup>83</sup> Per una ricostruzione puntuale delle polemiche nate attorno all'intervento urbanistico torinese rimando a R. Gabetti e L. Re, *Via Roma Nuova a Torino*, in «Torino», 4/5, luglio-ottobre 1969, pp. 39 e sgg.; R. Gabetti e C. Olmo, *Cultura edilizia e professione dell'architetto: Torino anni '20-'30*, in *Torino 1920-1936. Società e cultura tra sviluppo industriale e capitalismo*, Edizioni Progetto, Torino 1976, pp. 28-32; L. Re e G. Sessa, *Torino: l'operazione di via Roma nuova*, in *Urbanistica fascista. Ricerche e saggi sulle città e il territorio e sulle politiche urbane tra le due guerre*, a cura di A. Mioni, Franco Angeli, Milano 1980, pp. 105-122; e M. Rosso, *La crescita della città*, in *Storia di Torino*, 9 voll., vol. VIII. *Dalla Grande guerra alla Liberazione (1915-1945)*, a cura di N. Tranfaglia, Einaudi, Torino 1998, pp. 440-443.

<sup>84</sup> Al folto gruppo razionalista già presente alla *IV Esposizione Triennale Internazionale delle Arti decorative ed industriali moderne* di Monza si aggiungono opere e progetti di Pietro Aschieri, Luciano Baldessarri, Giuseppe Capponi, Gino Cancellotti, Mario Cereghini, Adolfo Dell'Acqua, Guido Fiorini, Giuseppe Gyra, Mario Labò, Pietro Lingeri, Vinicio Paladini, Alfeo Pauletta, Giuseppe Pensabene, Luigi Piccinato, Ernesto Puppo, Richard Rotschild, Rodolfo Rustichelli, Alfredo Scalpelli, Ettore Sottsass, Giuseppe Terragni, Giuseppe Tombola e Giovanni Vedres. Per l'elenco completo degli espositori si veda *Materiali per l'analisi dell'architettura moderna. Il M.I.A.R.*, cit., pp. 109-112.

duplice veste di organizzatore della mostra e proprietario della Galleria<sup>85</sup>. Ad attendere il duce anche due documenti redatti per l'occasione e consegnatigli nel corso della visita: il *Manifesto* ufficiale steso dai curatori dell'esposizione e il *Rapporto sull'architettura* pubblicato da Bardi per le *Edizioni di Critica Fascista* dirette da Giuseppe Bottai e Gherardo Casini<sup>86</sup>. Documenti, questi ultimi, che ai fini della narrazione appaiono ben più interessanti del violento dibattito, al contempo artistico e politico, immediatamente successivo all'evento, susseguitosi lungo tutto il 1931 e conclusosi solamente con lo scioglimento del M.I.A.R., la fondazione del R.A.M.I. e la riconciliazione "forzata" del 1932 giostrata da Marcello Piacentini e da ampi settori dell'accademismo ufficiale<sup>87</sup>. Dibattito che, pur dipanandosi senza sosta e coinvolgendo la totalità del campo architettonico italiano, non intacca il processo di politicizzazione delle narrazioni storiche, il loro dirigersi verso la contemporaneità, verso l'allineamento di tempo e storia in atto. Allineamento che tanto il *Manifesto* ufficiale quanto il *Rapporto* di Bardi non temono certamente di nascondere.

---

<sup>85</sup> Celebre il commosso resoconto della visita pubblicato da Giuseppe Pagano sulla «Rassegna Mensile Illustrata di Brescia» nell'aprile del 1931 di cui va almeno riproposto questo passo: «E la visita continua. La sua adesione allo stile che traspare dai numerosissimi lavori esposti, si fa evidentissima. Egli comprende che queste linee ordinate, chiare, violentemente spogliate di tutto ciò ch'è inutile orpello o vana pomposità, rappresentano la sintesi architettonica dell'era contemporanea. L'espressione di bellezza risalta decisiva e commovente dalle nuove armonie dei volumi, delle strutture, dei colori, dei materiali. L'architettura diventa parola comprensibile, arte sociale, documento di civiltà e di vita: chiara, rettilinea, aggressiva, contemporanea e perciò fascista. Come nei suoi discorsi egli non ha bisogno delle ghirlandette letterarie o dei frasari dell'Arcadia per dire la verità, così egli comprende che gli architetti d'oggi non possono ricorrere ai fronzoletti barocchi, ai fogliami corinzi, o alle ipocrite colonne per rappresentare l'età dell'aeroplano, della radio e di Mussolini». Il testo è ora riprodotto integralmente nell'antologia curata da Cesare De Seta, *Giuseppe Pagano, Architettura e città durante il fascismo*, cit., pp. 3-6. Corsivo dell'autore.

<sup>86</sup> Pietro M. Bardi, *Rapporto sull'Architettura (per Mussolini)*, Edizioni di Critica Fascista, Roma 1931. È interessante rilevare come il *Rapporto* venga pubblicato nella sezione *Polemiche* il cui *Programma* – riportato parzialmente nella quarta di copertina – recita: «Polemizzare oggi, partendo da chiare e inamovibili premesse politiche, e col proposito di promuovere ed accelerare la circolazione delle idee, la selezione delle verità dai miti di stoppa, significa contribuire alla costruzione e non minacciare la distruzione, assumere in proprio delle responsabilità a non procedere a piè leggero dietro la fatica degli altri». Tra gli autori pubblicati, oltre a Bottai e Casini, vale la pena ricordare Giorgio Pini, Berto Ricci, Gioacchino Contri, Nino Sammartano, Ugo D'Andrea, Silvio D'Amico, Margherita G. Sarfatti e Armando Carlini. Versioni radicalmente ridotte del *Rapporto* sono riprodotte in *Materiali per l'analisi dell'architettura moderna. Il M.I.A.R.*, cit., pp. 120-159 e L. Patetta, *L'architettura in Italia: 1919-1943. Le polemiche*, cit., pp. 182-190.

<sup>87</sup> Non è questa la sede per analizzare i risvolti di una polemica sostanzialmente politica – spesso puramente diffamatoria e di basso rango – che coinvolse riviste artistiche e stampa di regime, quotidiani locali e nazionali, intellettuali interni al campo architettonico e semplici osservatori esterni. Qui basterà ricordare che all'*Esposizione* seguirono la dura e immediata condanna sindacale – giustificata dal carattere volutamente «incomposto» e chiaramente «diffamatorio» della rassegna – e, con essa, la costituzione del R.A.M.I. (*Raggruppamento Architetti Moderni Italiani*), gruppo essenzialmente speculare al M.I.A.R. ma opposto, di cui entreranno a far parte Luigi Ciarrocchi, Mario De Renzi, Mario Paniconi, Giulio Pediconi, Concenzio Petrucci, Oscar Seno, Luciano Tufaroli, Mosè Costantino Vetriani e i transfughi dell'originario «Gruppo 7» Sebastiano Larco e Carlo Enrico Rava. Sarà poi l'azione combinata di Alberto Calza Bini e Marcello Piacentini – Sindacato e Accademia – a riportare nei ranghi la fronda razionalista attraverso una astuta "cooptazione" dei razionalisti nelle strutture di potere politico-professionali del campo architettonico, operazione tanto efficace che nel 1932 il M.I.A.R. può dirsi definitivamente disciolto. Per una rassegna generale degli articoli pubblicati nei mesi della "polemica" si veda B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, cit., pp. 509-511. Utile, inoltre, il riferimento a raccolte antologiche quali *Materiali per l'analisi dell'architettura moderna. Il M.I.A.R.*, cit., in particolare i capitoli IV e V, e L. Patetta, *L'architettura in Italia: 1919-1943. Le polemiche*, cit., *passim*.

Il *Manifesto* è un scritto articolato in sei punti, conciso, diretto e, pur nella sue dimensioni ridotte, fortemente provocatorio. Non contiene particolari riflessioni di carattere estetico, né approfondisce o sviluppa sensibili tematiche artistiche. La struttura è invece quella del *pamphlet* politico – comprensibile, vista la figura cui è espressamente destinato – assimilabile ai precedenti appelli letterari di Ogetti e Pagano. Eppure, anche questo breve elaborato può offrire alcune indicazioni essenziali per il prosieguo della narrazione:

1) Mussolini vuole un'arte del nostro tempo, un'arte fascista. 2) Purtroppo per arte fascista, in architettura (arte principe e indicatrice) s'intendono tutte le incongruenze dei vecchi architetti, che hanno servito Giolitti e che avrebbero servito Don Sturzo e Graziadei. 3) Affermiamo che il fascismo è uguale a fascismo, che i vecchi architetti rimasticando e ruminando gli stili trasformano l'Italia nel museo di se stessa, e privano così il fascismo di una sua impronta architettonica. 4) L'architettura del tempo di Mussolini deve corrispondere al carattere di nazionalità, di forza, di orgoglio della Rivoluzione. I vecchi architetti sono emblema di una impotenza che non ci va. 5) Il nostro movimento non ha altra consegna morale che quella di servire la Rivoluzione nel clima duro. Noi invociamo la fiducia di Mussolini, affinché ci dia molto da realizzare. Siamo cinquanta giovani i quali in mezzo all'incomprensione e alla sistematica opposizione di chi non vuol cedere affari, in quattro anni abbiamo costruito sei case. 6) Per instaurare un rinnovamento architettonico è indispensabile costruire. Non si creda che noi chiediamo per guadagnare. Bensì per esprimere un'idea fascista. Ognuno di noi è pronto a lavorare alle condizioni che tanti di noi hanno assaporato nelle squadre d'azione<sup>88</sup>.

Tralasciando i toni evocativi e i richiami diretti al duce – tanto frequenti in questi anni da risultare quali veri e propri *topoi* letterari<sup>89</sup> – così come le esagerazioni del *Manifesto* sull'argomento commissioni e realizzazioni dell'ala razionalista, è interessante invece individuare quali siano le linee guida dello scritto, lo sfondo entro cui muove l'intera narrazione. A tal riguardo, un primo tratto è costituito dall'assimilazione o sottomissione del tempo presente al tempo del fascismo e dall'obbligo, direttamente conseguente, per l'arte di adattarsi a tale regime storico politicizzato, nazionale, forte e orgoglioso come la “rivoluzione” che lo guida e lo informa quotidianamente. Secondariamente, dal *Manifesto* emerge ancora una volta il concetto di *unicità* del presente motivo per cui tutto ciò che rimane escluso da tale temporalità politica non è altro che falsificazione, menzogna poiché solo il «fascismo è uguale al fascismo» e voltarsi indietro, riferirsi ad un passato ormai sepolto è segno di regressione, di impotenza, volontà, come ricordava Pagano, di trasformare

---

<sup>88</sup> Ora riprodotto in L. Patetta, *L'architettura in Italia: 1919-1943. Le polemiche*, cit., p. 192, e anche in *Materiali per l'analisi dell'architettura moderna. Il M.I.A.R.*, cit., pp. 103-104.

<sup>89</sup> Sul “mussolinismo” e sull'immaginario che circonda la figura del duce in questi primi anni Trenta il rimando obbligatorio è naturalmente L. Passerini, *Mussolini immaginario. Storia di una biografia, 1915-1939*, Laterza, Roma-Bari 1991. Temporalmente spostato in avanti è invece lo sguardo di Angelo M. Imbriani, *Gli italiani e il Duce. Il mito e l'immagine di Mussolini negli ultimi anni del fascismo (1938-1943)*, Liguori, Napoli 1992.

la nazione nel museo di se stessa. Per tali ragioni, compito delle arti e dell'architettura – arte principe e indicatrice – è di instaurare un rinnovamento che rispecchi quest'ordine morale, che doni alla Rivoluzione la propria impronta artistica, le forme e le linee del «tempo di Mussolini».

Tematiche, queste, riprese e ampliate nel *Rapporto sull'Architettura* pubblicato da Pietro Maria Bardi – anch'esso consegnato a Mussolini nel corso della visita inaugurale alla mostra – tra i testi più citati, conosciuti e commentati della lunga polemica razionalista. Come il *Manifesto*, anche quest'ultimo è un scritto volutamente aggressivo oltreché polemico e politico fin dalle primissime battute. Ad aprire l'opera di Bardi è una citazione di Benito Mussolini – in verità fortemente rielaborata – tratta da un discorso pronunciato presso l'Accademia di Belle Arti di Perugia nell'ottobre del 1926<sup>90</sup>: «Noi dobbiamo creare un nuovo patrimonio da porre accanto a quello antico, dobbiamo crearci un'arte nuova, un'arte dei nostri tempi, un'arte fascista»<sup>91</sup>. Come il *Manifesto*, anche il *Rapporto* evidenzia fin da subito l'assimilazione di ordine morale e ordine artistico, tornando su un concetto caro alla cultura architettonica italiana dei primi anni Venti, quello di patrimonio, e arricchendolo di chiare sfumature politiche. Se il patrimonio dei vari Giovannoni e Manfredi era un modello da conservare e difendere, viva sorgente e insostituibile fonte d'ispirazione per il presente, quello richiamato da Bardi è invece un patrimonio immerso nella contemporaneità, che necessita di essere assolutamente nuovo rispetto a ciò che lo precede perché nuovo è il contesto politico, culturale e spirituale che lo accoglie.

Suddiviso in sei parti<sup>92</sup>, il *Rapporto* si presenta allora come un'analisi approfondita e ramificata, per quanto volutamente tendenziosa, di tale contesto, affrontando parimenti tematiche politiche e artistiche e focalizzandosi sui temi più dibattuti dal coevo dibattito architettonico italiano. Ed in

---

<sup>90</sup> Vi è confusione sulla data del discorso di Mussolini. La storiografia ha spesso datato il discorso 6 o 7 ottobre 1926 – probabilmente prendendo a punto di riferimento le riproduzioni riportate su «Il Popolo d'Italia» e «L'Assalto» di Perugia, organo della Federazione Provinciale Fascista umbra – mentre stando all'*Opera Omnia* curata da Edoardo e Duilio Susmel il discorso sarebbe stato pronunciato il 5 ottobre.

<sup>91</sup> Posto in apertura di Pietro M. Bardi, *Rapporto sull'Architettura (per Mussolini)*, cit. Per la manipolazione – tra l'altro reiterata – della citazione, basti riprendere le parole esatte di Mussolini: «Ho ascoltato il vostro discorso con molta emozione perché non avevo mai sentito altre parole così elevate in omaggio dell'arte. Senza l'arte non vi è civiltà. Credo che l'arte segni l'aurora di ogni civiltà. Quando l'Italia era ancora divisa la sua unità era espressa dalla rinascenza dell'arte. L'Italia era nel mondo con questa gloria: il Rinascimento. Oggi l'Italia è un popolo dalle grandi possibilità e si è realizzata quella condizione che tutti i grandi aspettavano, da Machiavelli a Mazzini. Oggi vi è di più: siamo anche per essere uniti moralmente. Ora sopra un terreno così preparato può rinascere una grande arte che può essere tradizionalista ed al tempo stesso moderna. Bisogna creare, altrimenti saremo gli sfruttatori di un vecchio patrimonio; bisogna creare l'arte nuova dei nostri tempi, l'arte fascista». B. Mussolini, *Arte e Civiltà*, in *Opera Omnia di Benito Mussolini*, a cura di E. e D. Susmel, vol. XXII, *Dall'attentato Zaniboni al discorso dell'ascensione (5 novembre 1925 – 26 maggio 1927)*, La Fenice, Firenze 1957, p. 230. Per evitare superflue ripetizioni segnalo che nelle prossime note si citerà dall'*Opera Omnia* esclusivamente il volume di riferimento. Relativamente scarna la bibliografia su Bardi tenendo conto del ruolo – non certo secondario e al contrario seminale – ricoperto da quest'ultimo all'interno delle vicende artistiche di questi anni. Cfr. R. Mariani, *Razionalismo e architettura moderna. Storia di una polemica*, cit.; F. Tentori, *P.M. Bardi con le cronache artistiche de «L'Ambrosiano»*, Mazzotta, Milano 1990 e Id., *Pietro Maria Bardi. Primo attore del razionalismo*, Testo & Immagine, Torino 2002.

<sup>92</sup> Nell'ordine: I. *Il richiamo di Mussolini*, II. *La confusione dell'architettura*, III. *Deduzioni su Roma*, IV. *I tutori delle città*, V. *Razionalismo per contemporaneità*, VI. *Un'architettura fascista*.

effetti, superato un primo paragrafo prettamente elegiaco nei confronti del duce e del movimento fascista, la narrazione di Bardi prosegue attraverso la disamina di progetti, concorsi, commissioni edilizie e piani regolatori, comprendendo una sezione monografica dedicata a Roma, «centro d'ogni azione» per «le sorti dell'architettura fascista»<sup>93</sup>, ed una spesa per illustrare i caratteri e le possibilità del movimento razionalista italiano, pronto – stando all'autore – ad assumersi le responsabilità artistiche e politiche imposte dal presente. Dagli enunciati iniziali alle *invocationes* di chiusura, il rapporto arte – e più precisamente architettura – e politica attraversa l'intera narrazione secondo l'assunto, chiarito da Bardi in apertura, che: «Ogni polemica per l'arte è, oggi, un fatto di naturale livello politico»<sup>94</sup> e che solo sviscerando tale rapporto sia possibile ragionare sul presente in maniera fedele e costruttiva. Politico, quindi, è l'itinerario storico ripercorso dall'autore nelle pagine iniziali e politico, ancora, il compito che spetta alla generazione presente per cui, superata la stasi del recente passato, la «desolante pigrizia politica del liberalismo» e con esso le sue arti «sprovviste di contenuto ideale, assenti di prestigio nazionale e scombinare d'ogni più fievole principio tradizionale»<sup>95</sup> è giunta l'ora per la produzione artistica di rappresentare la dinamicità del presente, il «momento di sferrata ascensione del popolo fascista» e, con esso, la «vittoria mussoliniana»<sup>96</sup>.

Vittoria che in Bardi assume il volto della storia in atto, della contemporaneità politica. Contemporaneità cui è vitale rimanere fedeli, che si impone come l'unico punto di riferimento per le arti e, tra tutte, per l'architettura. Necessità, quindi, «che l'architettura assorba sinceramente la contemporaneità del Fascismo» e che nei giovani e intransigenti architetti razionalisti ha l'aspetto «di una immedesimazione politica del nostro tempo risvegliato» di una ricerca tutta spirituale che «muove dalle idee di grandezza e di fede che regolano il problema del tempo fascista»<sup>97</sup>. Tempo che «si è ricreato» nel segno della politica, dove «la vita è un'altra: la casa, la città appaiono o dovrebbero apparire lo specchio della vita evoluta, come una conseguenza coerente al progresso»<sup>98</sup> e che pretende dei costruttori in grado di «fermare con la consistenza della pietra, del cemento, dell'acciaio e dei più nobili e durevoli elementi della natura e dell'ingegno, con un soffio d'arte italiana, l'orma gigantesca di Mussolini, affinché i posteri ne abbiano stupore»<sup>99</sup>.

Nel rievocare le ragioni dell'esposizione oltreché il suo carattere aggressivo e polemico, Luigi Piccinato ha ricondotto tali scelte alle preoccupazioni e ai timori dell'ala razionalista nei riguardi delle politiche architettoniche, e più specificatamente urbanistiche, del regime, «minacce» – scrive

---

<sup>93</sup> Pietro M. Bardi, *Rapporto sull'Architettura (per Mussolini)*, cit., p. 49.

<sup>94</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>95</sup> *Ivi*, p. 12.

<sup>96</sup> *Ivi*, p. 80.

<sup>97</sup> *Ivi*, pp. 85-86.

<sup>98</sup> *Ivi*, p. 124.

<sup>99</sup> *Ivi*, p. 140.

Piccinato – che «apriranno le porte a prese di posizioni polemiche da parte di noi giovani che vedevamo in tutte queste espressioni del «regime» altrettante ragioni di intervento, di protesta, di lotta per una architettura, non solamente formalmente avanzata, ma legata alla struttura della città e dell'ambiente e in grado, non tanto di esprimere la società, ma di formare una *nuova società*»<sup>100</sup>. Alla luce della documentazione qui presentata e delle riflessioni finora svolte, credo sia possibile dissentire dalle affermazioni dell'architetto e urbanista di scuola romana o quantomeno procedere ad un loro ridimensionamento. Contrariamente a quanto asserisce Piccinato, infatti, agli inizi degli anni Trenta non vi è presente né futuro che non appartenga interamente al fascismo, così come non vi è nessuna «nuova società» all'orizzonte che non venga immaginata o dipinta con i contorni del movimento che precede e vigila sulle sorti della Nazione. Non vi è, insomma, alcuna rappresentazione e narrazione *altra* del tempo presente e di quello a venire, nessun *nuovo* che non implicino l'esistenza del regime mussoliniano e la sua vittoria. Vittoria che nel 1932 celebra il suo primo decennale e a cui il campo architettonico italiano non mancherà di elargire il proprio significativo tributo.

Tra le grandi e molteplici iniziative previste per onorare il decimo anno di vita del regime, la *Mostra della Rivoluzione Fascista* del 1932 merita indubbiamente un'attenzione privilegiata, un'analisi più minuziosa perché evento estremamente importante non solo nel contesto circoscritto delle presenti riflessioni ma anche in altri terreni di ricerca essenziali al fine di comprendere la storia e le evoluzioni tanto politiche quanto culturali del ventennio mussoliniano. Al contrario delle esposizioni trattate nelle pagine precedenti – primariamente artistiche e di conseguenza poco frequentate dalla storiografia sul fascismo – la *Mostra della Rivoluzione* è evento che ha affascinato numerosi studiosi, ispirando indagini tanto brillanti quanto differenti tra loro e letture che hanno spaziato dall'estetica formale della manifestazione<sup>101</sup> al suo valore simbolico, rituale ed

---

<sup>100</sup> L. Piccinato, *Presentazione*, in *Materiali per l'analisi dell'architettura moderna. Il M.I.A.R.*, cit., p. XIV.

<sup>101</sup> G. Armellini, *Le immagini del fascismo nelle arti figurative*, Fabbri, Milano 1980, pp. 86-95; G. Ciucci, *L'autorappresentazione del fascismo. La Mostra del Decennale della Marcia su Roma*, in «Rassegna di Architettura e Urbanistica», 4, 10 giugno 1982, pp. 48-55; L. Malvano, *Fascismo e politica dell'immagine*, cit., pp. 158-162; Jeffrey T. Schnapp, *Epic Demonstrations. Fascist Modernity and the 1932 Exhibition of the Fascist Revolution*, in *Fascism, Aesthetics and Culture*, cit., pp. 1-37 e Id., *Anno X. La Mostra della Rivoluzione fascista del 1932*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma 2003; L. Andreotti, *The Aesthetics of War: The Exhibition of the Fascist Revolution*, in «Journal of Architectural Education», 45, febbraio 1992, pp. 76-86; Marla S. Stone, *Staging Fascism: The Exhibition of the Fascist Revolution*, in «Journal of Contemporary History», 28/2, aprile 1993, pp. 215-243 e Id., *The Patron State. Culture & Politics in Fascist Italy*, cit., pp. 133-176; R. Suzzi Valli, *Riti del Ventennale*, in «Storia contemporanea», 6/1993, pp. 1019-1055; A. Russo, *Il fascismo in mostra*, cit., pp. 7-16; T. Benton, *From the Arengario to the Lictor's Axe: Memories of Italian Fascism*, in *Material Memories. Design and Evocation*, edited by M. Kwint, C. Breward e J. Aynsley, Berg, Oxford 1999, pp. 199-218; P. Morello, *Fotomontaggio e rappresentazione politica alla Mostra della Rivoluzione fascista*, in *Il teatro del potere. Scenari e rappresentazione del politico fra Otto e Novecento*, a cura di S. Bertelli, Carocci, Roma 2000, pp. 89-108; A. Capanna, *Roma 1932. Mostra della rivoluzione fascista*, Testo & immagine, Torino 2004, e, infine, M. Cioli, *Il fascismo e la 'sua' arte. Dottrina e istituzioni tra futurismo e Novecento*, cit., pp. 185-193.

espressamente politico<sup>102</sup>. Più recentemente, inoltre, alcuni storici hanno orientato il loro sguardo sulla struttura dell'esposizione e sulla selezione, evidentemente non casuale, degli immaginari recuperati e prodotti dall'evento cui il regime affida, per la prima volta, il compito di mostrare e raccontare la propria storia in divenire<sup>103</sup>. Una rappresentazione di matrice eclettica ma corale che vede il contributo delle maggiori correnti artistiche italiane – affiancate nell'allestimento da storici, giornalisti e intellettuali di provata fede fascista – riunite nel segno del littorio trionfante: dal Novecento di Mario Sironi, Achille Funi, Marcello Nizzoli, Esodo Pratelli, Antonio Santagata e Arnaldo Carpanetti, allo Strapaese di Amerigo Bartoli, Mino Maccari e Leo Longanesi, fino al secondo futurismo di Enrico Prampolini e Gerardo Dottori. Tra loro, anche una compagine ristretta, ma non per questo destinata a rivestire un ruolo minoritario, dei migliori architetti italiani, in parte distanti nelle loro rispettive posizioni estetiche e forse politiche eppure coinvolti unitariamente nell'evento, consci di prestare la propria arte del costruire alla politica del rappresentare, testimoniare e glorificare: Adalberto Libera, Mario De Renzi, Giuseppe Terragni e Antonio Valente<sup>104</sup>. A dirigere i lavori della *Mostra* e adempiere alle direttive del duce – l'appello a «far cosa d'oggi, modernissima dunque, e audace senza malinconici ricordi degli stili decorativi del passato»<sup>105</sup> – un eterogeneo Comitato Organizzativo composto da Dino Alfieri, Luigi Freddi, Alessandro Melchiori, Ambrogio Devoto e, infine, Cipriano Efisio Oppo<sup>106</sup> cui viene affidato il compito di coordinare le disparate forze artistiche reclutate in vista dell'evento e curarne la declinazione formale ed estetica.

Inizialmente concepita da Alfieri – presidente dell'*Istituto Fascista di Cultura* di Milano – come una manifestazione documentaria da aprirsi nel 1929 presso il Castello Sforzesco a ricordo dei Fasci di combattimento e della loro fondazione, la *Mostra* viene in seguito accantonata e ripensata a partire dal 1931 come evento centrale all'interno delle celebrazioni previste per il 1932 in occasione

---

<sup>102</sup> Su tutti, M. Berezin, *Making the fascist self: the political culture of interwar Italy*, cit., pp. 108 e sgg.; E. Gentile, *Il culto del littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, cit., pp.189-209 e Id., *Fascismo di pietra*, cit., pp. 164-175.

<sup>103</sup> Mi riferisco, in particolare, a C. Fogu, *To Make History Present*, in *Donatello among the Blackshirts. History and Modernity in the Visual Culture of Fascist Italy*, cit., pp. 33-49 e, più diffusamente, Id., *The Historic Imaginary. Politics of History in Fascist Italy*, cit., pp. 132-164 e sgg.

<sup>104</sup> Gigliola Fioravanti cita erroneamente anche Giuseppe Pagano. Cfr. G. Fioravanti, *Partito Nazionale Fascista. La Mostra della Rivoluzione Fascista. Inventario*, Istituto Poligrafico dello Stato-Ministero per i beni culturali e ambientali, Roma 1990, p. 26.

<sup>105</sup> *Guida della Mostra della Rivoluzione Fascista*, a cura di D. Alfieri e L. Freddi, Vallecchi, Firenze 1932, pp. 8-9. Pubblicazione ridotta che precede la successiva e ben più ampia *Guida Storica*.

<sup>106</sup> Pittore in un primo momento vicino alla Scuola Secessionista romana poi al Novecento milanese, critico d'arte, ma soprattutto organizzatore culturale tra i più prolifici di inizio Novecento, Oppo fu protagonista assoluto delle vicende espositive lungo tutto il ventennio, ricoprendo ruoli di prestigio nei sindacati di settore e nelle commissioni organizzative delle più importanti manifestazioni artistiche degli anni Venti e Trenta tra cui le *Biennali* romane, in seguito *Quadriennali*, le *Biennali* veneziane e, infine, l'*Esposizione Universale* prevista a Roma nel 1942. Sulla figura di Oppo cfr. *Cipriano Efisio Oppo. Un legislatore per l'arte: scritti di critica e di politica dell'arte 1915-1943*, a cura di Francesca R. Morelli, De Luca, Roma 2000; *Cipriano Efisio Oppo. Pittura disegno scenografia*, a cura di Francesca R. Morelli e V. Rivosecchi, Artemide, Roma 2015

del decennale della Marcia su Roma, trasferendo di conseguenza la sua sede dal capoluogo meneghino alla capitale, e precisamente al Palazzo delle Esposizioni di via Nazionale<sup>107</sup>, teatro l'anno precedente della prima *Quadriennale* romana. In virtù della mutata finalità del progetto da commemorazione limitata alle origini sansepolcriste a racconto di ampio respiro che comprenda una Storia ancora in corso, la *Mostra* arretra e al contempo allarga i suoi confini temporali. Da una parte, essa include nell'itinerario storico il periodo interventista, la Grande guerra, i fermenti del Biennio Rosso e le imprese fiumane; dall'altra sceglie di focalizzarsi sulla conquista del potere e sulla stabilizzazione, concedendo spazio al presente e dedicando alcune sale di chiusura alle realizzazioni del regime<sup>108</sup>. Pur rielaborando i propri riferimenti temporali, quindi, la *Mostra* mantiene una storicità *orizzontale*, ridotta, in cui il presente e le sue radici dominano incontrastati mentre il passato sopravvive solo come *prossimo*, elemento propedeutico al fine di ottenere una comprensione unitaria della contemporaneità, di «dare al Fascismo – come scrivono Dino Alfieri e Luigi Freddi – piena cognizione della sua storia»<sup>109</sup>.

Nella struttura definitiva aperta al pubblico il 30 ottobre del 1932 – a seguito della imponente inaugurazione avvenuta il giorno precedente alla presenza del duce e delle massime autorità artistiche, intellettuali, militari e politiche del regime – la *Mostra* si presenta come una sorta di genealogia, articolata lungo venticinque sale suddivise sui due piani del palazzo piacentiniano e armonizzate dalla presenza continuativa e multiforme di Benito Mussolini, vero e proprio *fil rouge* della *Mostra* a ricordare le due sezioni espositive e con esse il passato e il presente della Nazione:

Architetti, pittori e scultori, tutti provenienti da scuole artistiche diverse ma tutti fascisti, hanno dato un saggio eloquente della loro capacità creativa, costruendo ambienti ricchi di patos, di emotività, capaci veramente di determinare nel visitatore una comprensione dei fatti rappresentati efficace e durevole. Ciononostante una compiuta armonia regna tra le varie sale, legate tutte alla esaltazione e alla celebrazione dei fasti della Rivoluzione Fascista indissolubilmente unita al pensiero e alla volontà di Mussolini che ritroviamo tribuno, combattente, agitatore, polemista, condottiero di insorti, Capo del

---

<sup>107</sup> Per una ricostruzione puntuale delle premesse organizzative, della raccolta del materiale, dei dibattiti interni al Partito, delle direttive di Mussolini e degli spostamenti cui è soggetta la manifestazione – elementi secondari ai fini del discorso che si sta portando avanti – rimando, *in primis*, a G. Fioravanti, *Partito Nazionale Fascista. La Mostra della Rivoluzione Fascista. Inventario*, cit., pp. 15-56. Utili anche le sintesi presenti in Marla S. Stone, *The Patron State. Culture & Politics in Fascist Italy*, cit., pp. 133-142; Jeffrey T. Schnapp, *Anno X. La Mostra della Rivoluzione fascista del 1932*, cit., *passim*, e C. Fogu, *The Historic Imaginary. Politics of History in Fascist Italy*, cit., pp. 132 e sgg.

<sup>108</sup> Buona parte degli studiosi ha giudicato le due sezioni come prive di una reale linea di continuità, ridimensionando l'importanza delle cinque sale riservate alle realizzazioni e individuando il vero epilogo estetico, liturgico e simbolico della narrazione espositiva nel celebre «Sacriario dei Martiri» (Sala U) di cui si parlerà a breve. Cfr. Marla S. Stone, *The Patron State. Culture & Politics in Fascist Italy*, cit., p. 154; A. Russo, *Il fascismo in mostra*, cit., p. 12-13; Jeffrey T. Schnapp, *Anno X. La Mostra della Rivoluzione fascista del 1932*, cit., pp. 59-60.

<sup>109</sup> *Mostra della Rivoluzione Fascista. Guida Storica*, a cura di D. Alfieri e L. Freddi, Istituto italiano arti grafiche di Bergamo, Roma 1933, p. 7. Una interessante lettura critica della *Guida* – e più generalmente della *Mostra* come strumento di mediazione culturale – è stata proposta da M. Carli, «Per volontà del Duce e per opera del Partito». *La Guida Storica della Mostra della Rivoluzione fascista*, in *Potere sovrano: simboli, limiti, abusi*, a cura di S. Simonetta, il Mulino, Bologna 2003, pp. 79-96.



Governo, suscitatore e dominatore dei fasti nazionali. Ed è perciò che questa Mostra non ha l'aspetto arido, neutro, estraneo che hanno i soliti musei. Essa si rivolge alla fantasia, eccita l'immaginazione, ricrea lo spirito<sup>110</sup>.

All'interno di questo allestimento storico-agiografico che dipinge il fascismo parimenti quale termine *ad quem* della storia italiana e suo unico orizzonte possibile spettano ai quattro architetti italiani compiti di assoluto prestigio tanto nel rimodellare gli spazi esterni dell'ottocentesco palazzo romano di Pio Piacentini quanto nell'allestire alcune sale interne, centrali nell'incedere della trama espositiva. Dopo gli esperimenti monzesi del 1930 e quelli della *Quadriennale* romana del 1931, infatti, anche la *Mostra* del 1932 sceglie di marcare l'assoluta contemporaneità dell'evento e la sua innegabile originalità stravolgendo non solo gli ambienti espositivi del Palazzo – facendo larghissimo uso di fotomosaici, installazioni, documenti e oggetti – ma anche ridisegnando gli stessi lineamenti architettonici della costruzione umbertina. Ancor prima di esser rapito dalla sacralità degli interni, dal ritmo incalzante del racconto delle origini, il visitatore è costretto ad affrontare il monumentale rivestimento della facciata opera di Mario De Renzi e Adalberto Libera<sup>111</sup> [Fig. 14], tra le immagini più iconiche e apprezzate dell'intera *Mostra*, tanto da meritare una lunga sezione monografica all'interno della *Guida Storica* redatta da Dino Alfieri e Luigi Freddi. Quattro fasci littori di venticinque metri in lamiera di rame brunito e ossidato su di un'armatura di acciaio a dare «il senso disancorato e dinamico di un simbolo che non conosce soste ed ostacoli», sorretti da un gigantesco fondale cubico rosso affiancato da due enormi X in lamiera, a rappresentare con «la sua purezza geometrica la sintesi della concezione totalitaria e integrale del Regime Fascista» e, con il suo colore, «lo spirito della Rivoluzione in atto»<sup>112</sup>:

È così – continuano Alfieri e Freddi – che la vecchia e solenne Via Nazionale è stata...violentata da questo irrompente motivo di architettura moderna, che sbaraglia le bolse costruzioni di un tempo che la fiancheggiano e porta nel cuore di Roma [...] l'espressione più attuale di un'arte e di un'estetica rispondenti alla nostra epoca anelante e dinamica, disancorata e febbrile. V'era bisogno, a Roma, d'un simile gesto di salutare violenza. Ci si era troppo adagiati in un tradizionalismo imitativo e privo di

<sup>110</sup> *Mostra della Rivoluzione Fascista. Guida Storica*, cit., p. 9.

<sup>111</sup> Sorprende – ma non stupisce totalmente viste le riflessioni delle pagine precedenti – come i due architetti collaborino pacificamente a così poca distanza dalla frattura consumatasi nel 1931. È bene ricordare, infatti, che De Renzi fu tra i principali promotori ed esponenti del R.A.M.I. mentre Libera difese fino all'ultimo le ragioni del M.I.A.R. e la sua esistenza parzialmente separata dal Sindacato Fascista Architetti. Il sodalizio tra De Renzi e Libera, inoltre, proseguirà lungo tutti gli anni Trenta in occasioni quali la realizzazione del palazzo postale all'Aventino (1934), le Esposizioni mondiali di Chicago (1933) e di Bruxelles (1935) – in cui verranno riproposti i giganteschi fasci littori della *Mostra* –, il concorso di secondo grado per il palazzo del Littorio (1937), la *Mostra delle colonie estive e dell'assistenza all'infanzia* (1937), la *Mostra autarchica del minerale italiano* (1938), la *Mostra del tessile* (1939) e il progetto per il quartiere I.N.C.I.S. a Roma, interrompendosi, infine, solo con la guerra. Su De Renzi si vedano G. Accasto, V. Fraticelli e R. Nicolini, *L'architettura di Roma capitale 1870-1940*, Golem, Roma 1971; T. Carunchio, *De Renzi*, Editalia, Roma 1981, e V. Fraticelli, *Roma 1914-1929. La città e gli architetti tra la guerra e il fascismo*, Officina, Roma 1982.

<sup>112</sup> *Mostra della Rivoluzione Fascista. Guida Storica*, cit., pp. 66-67.

fantasia: troppi falsi marmi, troppi stucchi dorati, troppi ferri battuti arrugginiti artificialmente, troppi ritorni che stavano alle ispirazioni antiche come le montagne di cartone degli studi cinematografici stanno alle dolomiti. La grandezza passata era ogni giorno oltraggiata da meschini rifacimenti. Eppure Roma, colle sue tre epoche espresse in manifestazioni grandiose e perenni l'una dall'altra dissimile e tuttavia maestose, era lì ad insegnare che i tempi grandi non s'immiseriscono nell'imitazione, sempre mediocre, di quelli precedenti, ma creano forme nuove ed espressioni originali. Il grande merito della nuova facciata della Mostra è quello di segnare un momento – poiché certo non pretende di fissare i lineamenti di un'arte ancora in embrione – di questo anelo verso la creazione e la definizione di nuove espressioni che portino il segno e il carattere del tempo fascista e ne rappresentino lo spirito inconfondibile<sup>113</sup>.

Dinamicità, contemporaneità, sincerità, esclusività e violenza risanatrice<sup>114</sup>: elementi che appartengono alla cultura e al tempo fascista e che l'architettura prova a riprodurre nelle sue forme più audaci, presenti, scevra dai ritorni e dalle menzogne ottocentesche. Nell'impossibilità di distruggere, De Renzi e Libera cercano di nascondere, mascherare ciò che in epoca fascista può essere solo lontano ricordo, anacronismo e mediocrità. «Fortezza» o «inesorabile macchina bellica»<sup>115</sup>, «teatrale e drammatica»<sup>116</sup>, la facciata si presenta allora come un primo monito rivolto al pubblico, il proscenio che vuole introdurlo alle vie tumultuose e febbrili di una storia vergata nel sangue e custodita all'ombra del fascio trionfante.

Come già accennato, l'alterazione degli spazi non si limita agli esterni ma pervade l'intera sezione espositiva del pian terreno, producendo nello spettatore che ripercorre gli albori del fascismo-movimento in un percorso "forzato", privo di vie di fuga, un profondo senso di disorientamento e confusione, l'impressione di essere risucchiato in un vortice perpetuo, esente da pause, prima di giungere alle soglie dell'anno 1922. È qui che il pubblico cozza con l'ennesima

---

<sup>113</sup> *Ivi*, pp. 65-66.

<sup>114</sup> Tema, quest'ultimo, che dalle prime analisi circoscritte di fine anni Settanta ha progressivamente ampliato il suo angolo di visuale assumendo un ruolo centrale negli studi sociali e culturali del ventennio fascista. Datati ma ancora essenziali: A. Lyttelton, *La conquista del potere. Il fascismo dal 1919 al 1929*, Laterza, Roma-Bari 1974; A. Aquarone, *Violenza e consenso nel fascismo italiano*, in «Storia contemporanea», 1, febbraio 1979 ed E. Gentile, *Storia del partito fascista: 1919-1922. Movimento e Milizia*, Laterza, Bari 1989. Determinanti anche i contributi di Paolo Nello, Jens Petersen e nuovamente Adrian Lyttelton comparsi in «Storia contemporanea», 6, dicembre 1982. Interessanti spunti di riflessione anche in Z. Sternhell, *Nascita dell'ideologia fascista*, cit., e S. Falasca Zamponi, *Lo spettacolo del fascismo*, cit.; mentre più recentemente cfr. S. Reichardt, *Camicie nere, camicie brune: milizie fasciste in Italia e in Germania*, il Mulino, Bologna 2009; G. Albanese, *Violence and Political Participation during the Rise of Fascism (1919-1926)*, in *In the Society of Fascists. Acclamations, Acquiescence, and Agency in Mussolini's Italy*, edited by G. Albanese e R. Pergher, Palgrave, Basingstoke-New York 2012, e M. Millan, *Squadristo e squadristi nella dittatura fascista*, Viella, Roma 2014. Per una ricognizione bibliografica più approfondita rimando agli interventi di Giulia Albanese e Camilla Poesio contenuti nel già citato *Fascismo: itinerari storiografici da un secolo all'altro*, cit., pp. 3-26.

<sup>115</sup> E. Gentile, *Il culto del littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, cit., p. 194. Metafora già utilizzata nell'immediata recensione della *Mostra* pubblicata su «Emporium» da Roberto Papini: «Lettore, se tu passi sotto questa scritta che in grandi lettere maiuscole e metalliche, su una travata metallica, sta all'ingresso del palazzo di via Nazionale a Roma tu sei preso nella bocca d'una immensa macchina e, d'ingranaggio in ingranaggio di passo in passo, sei costretto da una forza superiore a convincerti che in Italia c'è stata e c'è una rivoluzione». R. Papini, *Arte e rivoluzione*, in «Emporium. Rivista mensile Illustrata d'arte e di cultura», Anno XXXIX, n. 4, vol. LXXXVII, n. 460, aprile 1933, p. 195. Numero monografico della rivista dedicato alla *Mostra della Rivoluzione Fascista*.

<sup>116</sup> A. Russo, *Il fascismo in mostra*, cit., p. 9.

creazione architettonica, la stanza, a parere di Jeffrey T. Schnapp, «esteticamente e politicamente più esplosiva dell'intera mostra»<sup>117</sup>, la Sala O allestita da Giuseppe Terragni<sup>118</sup> [Figg. 15-16]. Anteposta alle due sale (P e Q) affidate a Mario Sironi che culminano con l'adunata di Napoli e la Marcia su Roma, la Sala ha il compito di illustrare i mesi di battaglia che precedono l'ottobre 1922 e, con essi, «l'irrompere delle masse fasciste sulla scena politica»<sup>119</sup>, le passioni e le speranze di un collettivo totalitario che non accetta opposizioni o fuoriusciti. Come ha scritto Marla S. Stone: «Terragni's rooms were the ideological core of the show: they created the distinction between the "us" who belonged to Fascism and the "them" (the subversives) who would have destroyed the National community – if not for "us". The rooms that followed, constructed by Mario Sironi, evaporated the "us" versus "them" distinction and created a national Fascist cult. With the triumph of Fascism, all Italians had become "us"»<sup>120</sup>.

Nelle mani della «terremotata fantasia di Terragni»<sup>121</sup> – per usare le parole di Persico –, tali tensioni si trasformano in un insieme dirompente di fotomontaggi, *collages* di giornali e lettere, rilievi murati e pareti curve, strutturando un ambiente che muove «incontro al visitatore creando divisioni, scomparti, superfici, volumi nuovi», ricostruendo «in tal modo una atmosfera artistica che della rivoluzione riassume la sintesi, la forza e il moto»<sup>122</sup>. Moto che, superate le imponenti sale e gallerie dedicate alla Marcia su Roma di matrice sironiana, giunge, infine, gradualmente ad acquietarsi sulle note soffuse dell'inno *Giovinezza* che accompagnano il visitatore verso l'ultima sala del pianterreno, il «Sacario dei Martiri», opera di Antonio Valente<sup>123</sup> e, nuovamente, di Adalberto Libera [Fig. 17], «quanto di più potente – scriveva Emilio Pifferi sulla rinnovata «Casabella» – ci abbia dato, oggi, l'architettura nuova»<sup>124</sup>. Alla dinamicità e agli sconquassi delle

<sup>117</sup> Jeffrey T. Schnapp, *Anno X. La Mostra della Rivoluzione fascista del 1932*, cit., p. 56.

<sup>118</sup> «Se Giuseppe Pagano è il martire dell'architettura moderna in Italia sul terreno sociale, Terragni ne fu la vittima sul piano psicologico e spirituale, quello silenzioso e nascosto della poesia». B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, cit., p. 191. Innumerevoli le opere su Terragni, da molti considerato come uno dei maggiori architetti italiani del primo Novecento e il principale esponente del movimento razionalista. Oltre al già citato E. Mantero, *Giuseppe Terragni e le città del razionalismo italiano*, cit.; si vedano anche A. Saggio, *Giuseppe Terragni. Vita e opere*, Laterza, Roma 1995 e *Giuseppe Terragni. 1904-1943*, a cura di G. Ciucci, Electa, Milano 1996.

<sup>119</sup> A. Russo, *Il fascismo in mostra*, cit., pp. 15 e sgg.

<sup>120</sup> Marla S. Stone, *The Patron State. Culture & Politics in Fascist Italy*, cit., p. 149.

<sup>121</sup> Leader (pseud. di Edoardo Persico), *Mostra della Rivoluzione Fascista*, in «La Casa Bella», Anno V, n. 59, novembre 1932, p. 30.

<sup>122</sup> *Mostra della Rivoluzione Fascista. Guida Storica*, cit., pp. 177-178.

<sup>123</sup> Sul ruolo, non di rado minimizzato, dell'architetto e scenografo ciociaro nell'organizzazione della *Mostra* si veda G. Fioravanti, *Partito Nazionale Fascista. La Mostra della Rivoluzione Fascista. Inventario*, cit., pp. 26-29. Sull'opera di Valente, ramificatasi fra teatro, cinema e architettura si vedano: G. Isgrò, *Antonio Valente. Architetto scenografo e la cultura materiale del teatro in Italia fra le due guerre*, Flaccovio, Palermo 1988; *Antonio Valente. Il cinema e la costruzione dell'artificio*, a cura di L. Cardone e L. Cuccu, ETS, Pisa 2005; *Antonio Valente. Archiscenotecnopittoricinacostumistartista*, a cura di L. Collarile e G. Muratore, Palombi, Roma 2010.

<sup>124</sup> E. Pifferi, *Le scritte alla Mostra della rivoluzione*, in «Casabella», Anno VI, n. 71, novembre 1933, p. 40. Il 1933 è un anno cruciale per le sorti della rivista milanese, acquistata alla fine del 1932 da Gianni Mazzocchi, presidente dell'Editoriale Domus e già proprietario dell'omonima rivista diretta da Giò Ponti. Assieme alla proprietà, infatti, cambiano, nell'ordine: la direzione del mensile, affidata dopo il congedo di Arrigo Bonfiglioli a Giuseppe Pagano con

sale precedenti, qui si sostituiscono la sacralità e l'equilibrio, la commemorazione e il ricordo di coloro che col proprio martirio hanno reso possibile il trionfo del presente. Per riprendere la descrizione di Giorgio Ciucci: «Lo spazio è reso irrealista da un alto cilindro, staccato dal suolo con otto basse colonne, sul quale è scandita ossessivamente la parola presente; al centro, una croce metallica su un piedistallo color rosso sangue»<sup>125</sup> a creare un ambiente liturgico che non possiede alcuna radice al di fuori del tempo fascista, ad elevare un «simbolo sacro della capacità di sacrificio di una razza, della certezza futura, difesa e garantita dallo spirito invincibile dei Morti»<sup>126</sup>.

Ha scritto Claudio Fogu che nella *Mostra della Rivoluzione Fascista* «trovò espressione una visione unicamente fascista-modernista del rapporto tra atto, rappresentazione e coscienza storica»<sup>127</sup>, visione che – a parer di chi scrive – non pare discostarsi dai linguaggi e dagli afflitti presenti nel coevo campo architettonico. Come in Ogetti, in Pagano e in Bardi, come a Monza nel 1930 e a Roma nel 1931, anche nelle sale della *Mostra* emerge dal marasma una consapevolezza storica ben definita e cruciale ai fini della narrazione: solo chi è attore vivente e partecipe del presente ha il diritto di raccontare «la veritiera istoria», di tramandarla, di «divenire il postero di se stesso»:

Non, dunque, un bel trattato che racchiudesse una compiuta istoria del Fascismo “sub specie aeternitatis” – scrivono Alfieri e Freddi –, qualcosa come un solenne libro massiccio e pesante, destinato a disseccare fra le sue pagine i fiori da erbario. E neppure il confuso mosaico della cronaca effimera e contraddittoria. Doveva essere, la *Mostra della Rivoluzione*, la ricostituzione per il presente e la proiezione nel futuro d'un periodo storico sommamente intenso e drammatico, i cui lineamenti ed i caratteri han da passare all'avvenire intatti e vivi, coi tormenti delle passioni che l'han generato, con lo spasimo delle lotte che l'hanno rigato di sangue, col fulgore della luce ideale a cui si sono abbeverati coloro che l'han vissuto. Guai se proprio noi fossimo divenuti i necrofori della nostra fede e avessimo presentato alle genti di oggi e di domani il nostro spirito e lo spirito della nostra Rivoluzione mummificati e spenti!<sup>128</sup>

Né trattato arido e privo di spirito, né cronaca effimera, la *Mostra* è storia in atto, ricostruzione artistica e politica viva e pulsante, «dimostrazione» – come spiega Margherita G. Sarfatti in una delle recensioni più frequentemente citate dell'evento – più che semplice manifestazione espositiva

---

redattore Edoardo Persico; il titolo della testata, non più «La Casa bella» ma «Casabella: rivista di architettura e di tecnica» e, infine, la veste grafica, sensibilmente rinnovata dal nuovo direttore.

<sup>125</sup> G. Ciucci, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*, cit., p. 122.

<sup>126</sup> *Mostra della Rivoluzione Fascista. Guida Storica*, cit., p. 227.

<sup>127</sup> C. Fogu, *L'immaginario storico fascista e la mostra della rivoluzione*, *Postfazione* a Jeffrey T. Schnapp, *Anno X. La Mostra della Rivoluzione Fascista*, cit., p. 133.

<sup>128</sup> *Mostra della Rivoluzione Fascista. Guida Storica*, cit., pp. 45-46.

che «fa palese, manifesta e intellegibile la Rivoluzione»<sup>129</sup>. Merito di un'arte – e di un'architettura – che è stata in grado di adattarsi all'ordine morale del presente, di capire che «un contenuto vivo, originale e vitale – com'è quello fascista – può sempre generare e modellare da sé [...] la forma a sé rispondente, se gli si lasci libertà e autorità d'arte; se cioè gli si permette di essere coraggioso e onesto» e che, invece, quando «gli si impone una forma d'arte preesistente ed estranea, non sua propria, la rovente lava spirituale si congela entro una convenzione falsa e bugiarda» suonando «vuota e falsa a chi ne saggi la tempra. È una maschera o una camuffatura; nei casi più felici è una veste acconciata con più o meno buon gusto. Non è materia viva, organica, in cui quello spirito incarni se stesso»<sup>130</sup>. Riflessioni condivise anche dalla rivista «Emporium» e da Roberto Papini, in un lungo passo che necessita di essere citato nella sua interezza:

La rivoluzione fascista ha trovato l'arte italiana nello stesso stato in cui ha trovato la vita della nazione: disgusti, stanchezze, cose morte o moribonde da un lato; e dall'altro palpiti, fremiti, aspirazioni di vita e di ribellione; ma tutto ciò in gridi più che in parole, in sogni più che in espressioni raggiunte. Come non esisteva una politica italiana, così non esisteva un'arte italiana, se per italiano s'intende qualcosa di nostro, di tipico, capace d'essere riconosciuto da tutto il resto del mondo come inconfondibile segno della razza e capace di imporsi attraverso un carattere sicuro e deciso. Il concetto ottocentesco della libertà, giustificazione di tutte le peggiori ed anarchiche licenze, serpeggiava nella politica come nell'arte, diffondeva i suoi sfibranti veleni, impediva per l'eccesso del capriccio individuale la formazione di una unità di coscienza nazionale. Bisognava sostituire al concetto di libertà il concetto di disciplina. La sostituzione avvenuta in politica mediante l'imposizione rivoluzionaria ha tardato ad avvenire in arte; ma oggi si vedono già i segni chiari del rinnovamento anche se molte scorie rimangono, anche se la critica dilettantesca continua ad incoraggiare un presuntuoso e torbido individualismo. È giusto che la prima, solenne affermazione del tono mutato sia avvenuta nella Mostra della Rivoluzione<sup>131</sup>.

Anche nella recensione di Papini emerge l'immedesimazione di arte e politica, la consapevolezza che solo selezionando, disciplinando le energie e le passioni verso un comune sentire sia possibile generare e imporre qualcosa di vivo, di riconoscibile e contemporaneo, «che non si crea opera

---

<sup>129</sup> Margherita G. Sarfatti, *Architettura, arte e simbolo alla mostra del fascismo*, in «Architettura», Anno XII, fasc. I, gennaio 1933, p. 1. Ora riprodotto anche in Jeffrey T. Schnapp, *Anno X. La Mostra della Rivoluzione Fascista*, cit., pp. 69-72. Come «Casabella», anche «Architettura e Arti decorative» è soggetta in questi anni a profondi cambiamenti. A seguito della polemica razionalista del 1931, infatti, la rivista stravolge radicalmente le proprie strutture direttive. In primo luogo, si chiude la breve direzione di Arnaldo Foschini sostituito nel gennaio del 1932 da Marcello Piacentini – nel duplice ruolo di Direttore e membro del Consiglio Direttivo assieme ad Alberto Calza Bini e Calogero Tumminelli – che allarga, astutamente, le collaborazioni della rivista ad architetti quali Alberto Alpago Novello, Camillo Autore, Marcello Canino, Giuseppe Crosa, Raffaele Fagnoni, Alfio Fallica, Enrico A. Griffini, Luigi Lenzi, Adalberto Libera, Armando Melis, Giovanni Michelucci, Gino Miozzo, Robaldo Morozzo, Giuseppe Pagano, Luigi Piccinato, Alfio Susini, Giuseppe Vaccaro, Virgilio Vallor. Redattore capo è Plinio Marconi, coadiuvato da Gaetano Minnucci e Mario Paniconi mentre l'editore di riferimento diviene la Treves-Treccani-Tumminelli. Infine, com'è evidente, cambia anche il titolo, modificato nel più incisivo e diretto «Architettura». Cfr. M. Piacentini, *Il nostro programma*, in «Architettura», Anno XI, fasc. I, gennaio 1932, pp. 1-2.

<sup>130</sup> Margherita G. Sarfatti, *Architettura, arte e simbolo alla mostra del fascismo*, cit., pp. 1-2.

<sup>131</sup> R. Papini, *Arte e rivoluzione*, cit., p. 196.

durabile se non avendo il coraggio di sentirsi e di agire come uomini del proprio tempo»<sup>132</sup>. Tumultuato un passato tanto politico quanto artistico menzognero e falso, infettato dai veleni e scandito da cose morte o moribonde, si è finalmente affermato un presente sano, sincero perché imbevuto dei valori e delle aspirazioni della “rivoluzione fascista”. Come notano, ancora su «Emporium», Guglielmo Usellini e Renato Pacini: «La storia e l’arte si sono qui così immedesimate che quasi sempre ti riesce difficile distinguere l’una dall’altra, si sono fuse insieme tanto che i documenti son divenuti espressione, han preso il gusto, il valore rappresentativo del reale frammentario e cronistico»<sup>133</sup>, ragion per cui non «v’è qui un angolo che non sia vivo, in cui non si sente come un misterioso soffio che anima ogni cosa ivi raccolta»<sup>134</sup>.

La *Mostra* fu uno dei più grandi successi espositivi del ventennio, attirando a Roma visitatori italiani e stranieri in un ininterrotto pellegrinaggio “secolarizzato” scandito da seimila presenze giornaliera che suggerirono ben presto di ampliare la durata della manifestazione. Inizialmente fissata per il 21 aprile 1933 – commemorazione del Natale di Roma – la data di chiusura fu dapprima prorogata all’ottobre 1933 e, dopo esser stata dichiarata “permanente” da Mussolini, ancora rimandata all’ottobre 1934, registrando nei due anni di apertura quasi quattro milioni di visitatori. Un riscontro impressionante, e in parte inaspettato nella sua portata, di pubblico e critica che convinse gli organizzatori, e con essi Mussolini, della necessità di istituzionalizzare il nucleo centrale dell’esposizione in delle strutture permanenti – un Archivio, una biblioteca e un Centro Studi – da ospitarsi in quella che sarebbe dovuta divenire la sede del Partito Nazionale Fascista ossia il Palazzo del Littorio. Com’è noto, tale radicale intervento urbanistico non verrà mai portato a termine dal regime e la grande massa del materiale utilizzato per la *Mostra* del 1932, così come quello presente nei depositi del Palazzo delle Esposizioni, verrà invece trasferito presso la Galleria nazionale d’Arte Moderna di Valle Giulia dove a seguito di altre due edizioni allestite nel 1937 in occasione del Bimillenario di Augusto e nel 1942 per il ventennale della Marcia su Roma, chiuderà infine i battenti nel luglio del 1943<sup>135</sup>.

---

<sup>132</sup> *Ivi*, p. 198.

<sup>133</sup> G. Usellini, *La Mostra*, in «Emporium. Rivista mensile Illustrata d’arte e di cultura», Anno XXXIX, n. 4, vol. LXXVII, n. 460, aprile 1933, p. 249.

<sup>134</sup> R. Pacini, *Il valore educativo e patriottico della mostra*, in «Emporium. Rivista mensile Illustrata d’arte e di cultura», Anno XXXIX, n. 4, vol. LXXVII, n. 460, aprile 1933, p. 255.

<sup>135</sup> Per un quadro puntuale delle complesse vicende che coinvolsero la *Mostra* dopo la sua prima chiusura rimando ancora a G. Fioravanti, *Partito Nazionale Fascista. La Mostra della Rivoluzione Fascista. Inventario*, cit., pp. 36-56. Utili anche i riferimenti a Jeffrey T. Schnapp, *Anno X. La Mostra della Rivoluzione Fascista*, cit., pp. 62-64; Paola S. Salvatori, *La seconda mostra della rivoluzione fascista*, in «Clio», Anno XXXIX, n. 3, 2003, pp. 439-459 e C. Lazzaro, *Forging a Visible Fascist Nation. Strategies for Fusing Past and Present*, in *Donatello among the Blackshirts*, cit., pp. 23 e sgg.

Un processo di «museificazione»<sup>136</sup> dell'evento – per usare le parole di Maddalena Carli – che, sommato all'istituzione permanente della manifestazione, è stato interpretato da Jeffrey T. Schnapp come la volontaria affermazione di una netta discontinuità tra passato e presente, la virata di una cultura storica e politica «che al puro *divenire* di una rivoluzione permanente preferiva sempre di più l'esser fascista – i valori del solido, dello stabile e del prevedibile incarnati dal Capo»<sup>137</sup>, il manifesto “seppellimento” delle origini a beneficio del regime:

Rinnovate e ricreate, queste origini erano anche state messe a una certa distanza ed incorniciate dalla direzione unificatrice della Mostra verso la monumentalità e l'ordine. Erano state inghiottite ed assimilate, infine rimosse e cancellate, nell'atto stesso della consacrazione. Perché lo Stato di Mussolini potesse trionfare, era essenziale che il nero del fascismo fosse ancora in grado di suscitare quel clima di nichilismo eroico e di violenza sfrenata evocato dai primi slogan come *me ne frego!* e *vivere pericolosamente!* Ma era essenziale anche che il nero divenisse il colore del lutto. La rivoluzione è morta. *Vive la révolution!*<sup>138</sup>

Se a posteriori, e avendo alle spalle una storia irrevocabilmente compiuta, è possibile concordare con le affermazioni dello storico statunitense, riconoscendo il valore eminentemente conclusivo della *Mostra* e il suo presentarsi come monumento lapidario di tutto ciò che ancora aspirava ad essere movimento e rivoluzione, è anche doveroso ammettere l'anacronismo implicito di tali riflessioni, rilevare la distanza che separa tale lettura presente dal giudizio dei contemporanei. Giudizio che, per riprendere la citazione iniziale di Friedrich Nietzsche, finisce invece per delimitare un orizzonte, tracciare i limiti di una civiltà che desidera imporsi – in politica come nell'arte e nello stile, nello spazio come nel tempo – come la sola possibile, perché viva, sana e volente. Un orizzonte e una civiltà che non mancheranno, ben presto, di ampliare i confini e le mire del loro sguardo.

---

<sup>136</sup> M. Carli, «Per volontà del Duce e per opera del Partito». *La Guida Storica della Mostra della Rivoluzione fascista*, cit., p. 81.

<sup>137</sup> Jeffrey T. Schnapp, *Anno X. La Mostra della Rivoluzione Fascista*, cit., p. 61.

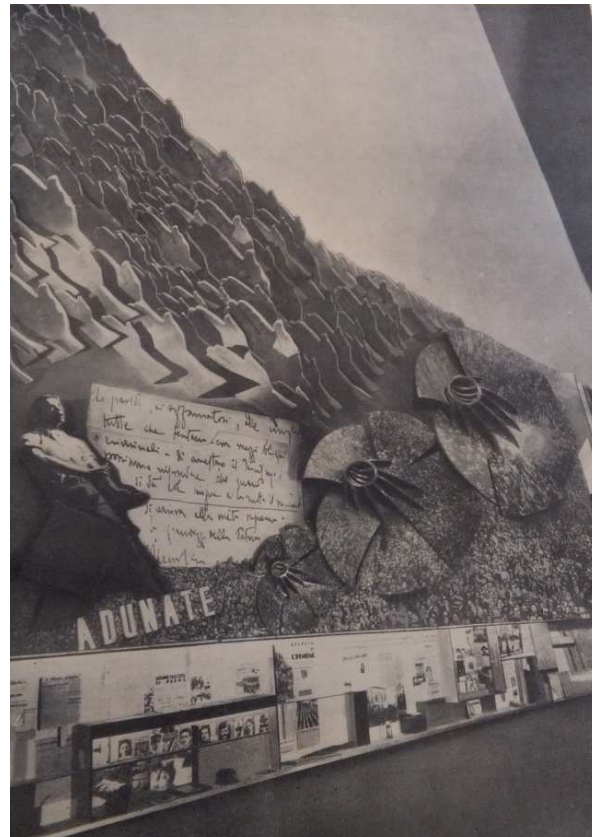
<sup>138</sup> *Ivi*, p. 62.



14. A. Libera e M. De Renzi,  
*Facciata*

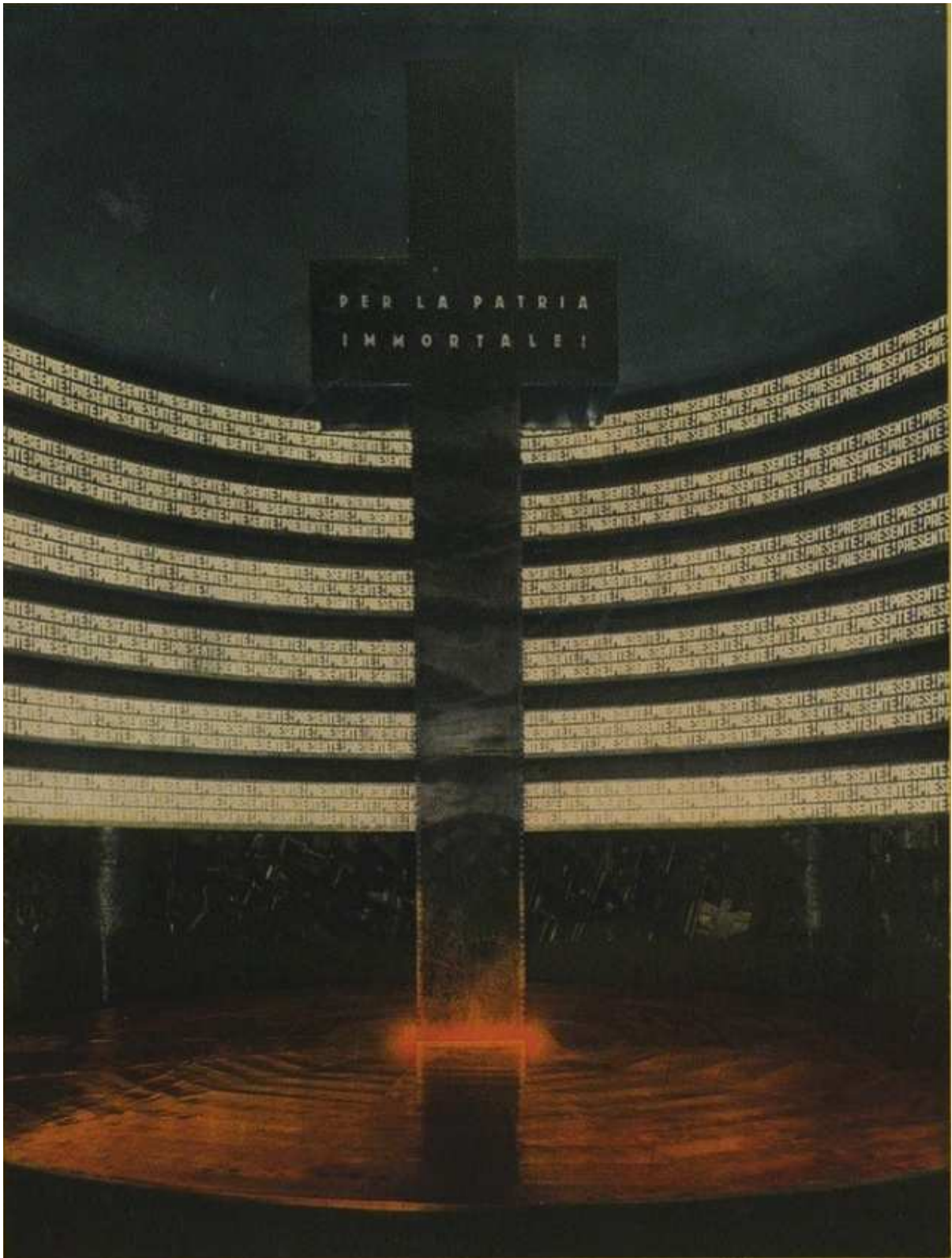


15. G. Terragni, *Sala O. Il 1922*



16. G. Terragni, *Sala O. Il 1922*





17. A. Libera e A. Valente, *Sala U. Sacrario dei Martiri*

### 3. Il Trionfo di Dedalo. Stile e civiltà

La storia dell'uomo [...] è un'improvvisa ascensione, un episodio di pochi millenni senza importanza nel destino della Terra. E noi uomini del ventesimo secolo percorriamo visibilmente un cammino discendente. Il nostro modo di vedere la storia, la nostra idoneità a scrivere la storia, sono indizi rivelanti che il cammino piega in giù. Solo sulla vetta delle alte colture, nel trapasso a civiltà, questo dono di penetrazione e di conoscenza si presenta fuggacemente. [...] Perciò è per noi di smisurata importanza, questo mondo in piccolo, questa «storia del mondo». Ed è destino d'ogni individuo l'essere, con la sua nascita, trapiantato non solo nella storia del mondo ma in un determinato secolo, in un determinato paese, in un determinato popolo, in una religione e in un cetto determinati. [...] Non c'è «uomo in sè», come favoleggiano i filosofi, ma solo uomini di un tempo, in un luogo, di una razza, di una tempra personale che vince o soccombe nella lotta con un mondo *dato*, mentre l'universo, tutt'attorno, resta divinamente impassibile.

O. SPENGLER, *Tattica della vita*<sup>139</sup>

Nel gennaio del 1933, anno XI dell'*Era fascista*, la rinnovata «Casabella» guidata da Giuseppe Pagano ed Edoardo Persico pubblicava un entusiastico articolo a firma del nuovo direttore dedicato al celebre obelisco di Mussolini<sup>140</sup> eretto all'ingresso del monumentale Foro progettato da Enrico Del Debbio e solennemente inaugurato alla presenza del duce il 4 novembre 1932<sup>141</sup>. Ad accompagnare il saggio che illustrava minuziosamente le fasi del trasporto – via terra e fiume – e il successivo innalzamento del gigantesco monolite marmoreo, Pagano sceglieva di affiancare una lunga riflessione di Oswald Spengler tratta da *L'uomo e la macchina. Contributo ad una filosofia della vita*, opera dell'intellettuale tedesco pubblicata in Italia dalla casa editrice milanese Corbaccio e tradotta da Angelo Treves nel 1931. Entrando nello specifico, «Casabella» proponeva al lettore

<sup>139</sup> O. Spengler, *L'uomo e la macchina. Contributo ad una filosofia della vita*, Corbaccio, Milano 1931, pp. 28-30.

<sup>140</sup> G. Pagano, *L'obelisco di Mussolini*, in «Casabella», Anno VI, n. 61, gennaio 1933, pp. 22-23.

<sup>141</sup> Sul Foro Mussolini – oggi, com'è noto, Foro Italico – si vedano: S. Kostof, *The Third Rome 1870-1950. Traffic and Glory*, University of Art Museum, Berkley 1973, pp. 72 e sgg.; A. Greco e S. Santuccio, *Foro Italico*, Multigrafica, Roma 1991; Borden W. Painter, *Mussolini's Rome. Rebuilding the eternal city*, Palgrave, Basingstoke-New York 2005, pp. 39-49. L'obelisco, in particolare, è recentemente tornato al centro del dibattito politico italiano e della stampa nazionale in virtù di alcune dichiarazioni – anche in questo caso essenzialmente fraintese – della Presidente della Camera Laura Boldrini. Cfr. Boldrini: «Cancellare la scritta Dux dall'obelisco di Mussolini». *Bufera sul presidente della Camera*, in «Corriere della Sera», 17 aprile 2015; Laura Boldrini: «Togliere la scritta "Mussolini dux" dall'obelisco del Foro Italico», in «Il Messaggero», 17 aprile 2015; Fascismo, Boldrini: "Togliere la scritta Dux dall'obelisco del Foro", in «La Repubblica», 17 aprile 2015.

italiano alcuni passaggi del capitolo *La tecnica quale tattica della vita*<sup>142</sup>, spesi dall'autore de *Il Tramonto dell'Occidente* per chiarire la relazione tra tecnica e vita, le sue radici "storiche" – o meglio ancora mitiche – e il suo districarsi nelle pieghe dell'evo contemporaneo. Evo, conclude Spengler, troppo fiacco e pigro «per sopportare il fatto della *transitorietà* di tutto ciò che vive» quando invece «transitorietà, nascita e morte sono la forma di *tutto il reale*, a partire dalle stelle di cui non possiamo svelare il destino, fino al fugace brulichio del nostro pianeta»<sup>143</sup>. Ad aprire questo terzo paragrafo, allora, non è altro che il prosieguo e la chiosa di tali riflessioni: il biasimo di Spengler per una diffusa decadenza culturale europea, le flebili possibilità di rinascita e il riconoscimento, infine, che solo agli uomini *presenti* spetti il diritto di scrivere la storia, di sopravviverele, di ascendere collettivamente a civiltà.

Non è un caso che queste considerazioni trovino spazio in una rivista come «Casabella» e che esse vengano scelte da Pagano per inaugurare il nuovo corso del mensile milanese, avamposto del movimento razionalista e punto di riferimento essenziale per chiunque volesse sintetizzare in Italia arte e tecnica, storia e progresso in uno stile capace di rappresentare e marcare il presente col proprio segno. Come lo Spengler nel campo della cultura e della politica, anche il Pagano di questi anni ragiona continuamente sul valore della tecnica e sul ruolo da essa rivestito nell'estetica contemporanea, elementi spesso fraintesi, a parere dell'architetto italiano, dai tanti critici della modernità che presumono di «poter spiegare il movimento imponente ed universale dei valori architettonici col progresso realizzato dalla tecnica delle costruzioni» e incapaci di comprendere che pur eliminando i prodotti di tale progresso – il cemento armato, la standardizzazione, la struttura d'acciaio etc. – l'arte, e specificatamente l'architettura, tenderebbe «ugualmente agli ideali a cui essa tende in tutto il mondo civile» per «ragioni morali, per orientazioni profonde dello spirito, per quella legge eterna che impone alle arti di esprimere gli ideali del mondo contemporaneo»<sup>144</sup>. Tanto per l'uomo spengleriano quanto per l'architetto di Pagano non può esservi altro rifugio che il presente né altra aspirazione che non sia quella di penetrarlo, conoscerlo e, volgendo lo sguardo al campo dell'architettura, edificarlo. Come spiega anche Massimo Bontempelli in un celebre articolo del maggio 1933: «Tutti i problemi singoli di ogni attività intelligente dell'uomo sono riducibili a un problema unico. Trovare il centro donde si veda il muoversi della speculazione filosofica, della espressione artistica, dell'azione politica, della curiosità scientifica, del linguaggio, del costume, della vita d'ogni giorno – come un solo fatto armonioso. Scoparne – conclude Bontempelli – il ritmo centrale»<sup>145</sup>.

---

<sup>142</sup> Cfr. O. Spengler, *Tattica della vita*, in «Casabella», Anno VI, n. 61, gennaio 1933, pp. 21-22.

<sup>143</sup> *Ivi*, p. 22.

<sup>144</sup> G. Pagano, *L'estetica delle costruzioni in acciaio*, in «Casabella», Anno VI, n. 68-69, agosto-settembre 1933, p. 66. «Numero doppio della rivista – riprendendo le parole del titolo – dedicato all'acciaio nell'architettura moderna».

<sup>145</sup> M. Bontempelli, *Principii*, in «Quadrante», Anno I, n. 1, maggio 1933, p. 1.

Parole, queste ultime, che Bontempelli riserva al battesimo di una nuova importante iniziativa editoriale avviata dallo scrittore comasco nel ruolo di direttore ed editore assieme all'inesauribile Pietro Maria Bardi ossia «Quadrante»<sup>146</sup>. Rivista eclettica che spazia dall'architettura alla musica, dalla letteratura alla politica, «Quadrante» si presenta al pubblico, nel maggio del 1933, come un progetto di alta cultura e respiro europeo dalle direttive chiare e ben definite tanto nelle loro matrici politiche quanto in quelle artistiche. Direttive – o meglio *Principii* per usare la terminologia della rivista – cui, nel primo numero, i due fondatori scelgono di affiancare l'ennesimo riferimento al sansepolcristo e alle origini “rivoluzionarie” del movimento, ristampando integralmente la nota di presentazione della rivista «Ardita», fondata da Mussolini nel 1919 «accanto» al «Popolo d'Italia»: «Il programma di questa rivista – scriveva Mussolini – è nel titolo. È una rivista di coraggio, di volontà e di fede. [...] Oserà: e perciò sarà necessariamente delicata, inevitabilmente crudele come chi si accinge a segnare una «direzione», a fissare una meta alle inquietudini dello spirito moderno oscillante fra le nostalgie dei mondi che crollano e le audacie dei mondi che sorgono»<sup>147</sup>.

Come il Mussolini del 1919, anche Bontempelli e Bardi si impongono attraverso i loro *Principii* di segnare una direzione e fissare una meta, in un mondo che pur avendo seppellito ritorni e nostalgie è ancora alla ricerca della sua unità, del suo ritmo e, infine, del suo centro espressivo. «Non è interessante che il presente» – scrive ancora Bontempelli – poiché «il passato come tale, il futuro come tale, non servono a niente. Immergersi nel passato è allinearsi con i morti; il futuro che rimane nella nostra mente come futuro, è tanto poco nostro quanto il passato, è un passato a rovescio. Preteritismo e avvenirismo sono due equivalenti forme di suicidio. L'uomo non opera che per l'ansia di fermare se stesso nell'attimo in cui si sente. Quest'ansia è la sua porzione divina, e Dio non è se non presente»<sup>148</sup>. Ma Bontempelli non riduce le sue riflessioni ad una semplice delimitazione di confini temporali e storici – ancora una volta inseriti in una dialettica “corporale” vivi-morti – andando, invece, oltre e individuando quello che sembra essere, assieme alla politica, l'unico centro gravitazionale dell'oggi, il solo in grado di creare e «imporre il linguaggio di tutta un'epoca»<sup>149</sup>, l'architettura. È ad essa, infatti, che spetta il compito di definire l'«unità del nostro tempo», unità sintetizzata da Bontempelli in una formulazione breve ma incisiva, valida tanto per descrivere le sospirate forme architettoniche quanto per orientarsi nelle strutture del tempo presente:

---

<sup>146</sup> Sorprendente che per lungo tempo, l'unica indagine storiografica totalmente incentrata sulla rivista sia stata il breve saggio di F. Biscossa, «*Quadrante*»: il dibattito e la polemica, in *La costruzione dell'utopia. Architetti e urbanisti nell'Italia fascista*, cit., pp. 67-89. Considerazioni generali ma approfondite sul periodico milanese sono anche in R. Mariani, *Razionalismo e architettura moderna. Storia di una polemica*, cit., in particolare Capp. 7 e 12. Recentissima, invece, e assolutamente valida è l'opera monografica di D. Rifkind, *The Battle for Modernism. Quadrante and the Politicization of Architectural Discourse in Fascist Italy*, cit.

<sup>147</sup> «*Ardita*». (Ristampe), in «*Quadrante*», Anno I, n. 1, maggio 1933, p. 2; con un commento al testo dello scrittore e futuro Commissario straordinario dell'Istituto L.U.C.E. Nino D'Arma.

<sup>148</sup> M. Bontempelli, *Principii*, in «*Quadrante*», Anno I, n. 1, maggio 1933, p. 1.

<sup>149</sup> *Ibidem*.

«Il massimo della espressione, il minimo di gesto, terrore del lento, disprezzo per il riposo, edificare senza aggettivi, scrivere a pareti lisce, la bellezza intesa come necessità, il pensiero nato come rischio, l'orrore del contingente»<sup>150</sup>. «Tra tanta confusione, tra tanti accomodamenti, tra tanta rinuncia verso un esame pieno e franco – postilla Bardi accompagnando il testo di Bontempelli – della questione per noi cardinale d'un adeguamento ai tempi e della partecipazione dell'arte alla vita»<sup>151</sup>, «Quadrante» aspira a rivestire il ruolo di guida per coloro che intendano agire nel presente e per il presente, per coloro che sappiano realmente riconoscere e rappresentare l'unità dell'epoca, l'improvvisa ascensione – per riprendere le parole di Spengler – che può tradurre il fugace momento storico in civiltà. Ascensione che nel presente italiano non può che vestire i panni della «Rivoluzione Mussoliniana come direttrice spirituale e come sintesi d'azione e di pensiero»<sup>152</sup>, e trapasso a civiltà che può avvenire solo attraverso la regina delle arti, l'architettura. Come rilevava anche Mario Ceradini in una lunga e appassionata prolusione pronunciata presso il Regio Istituto di Architettura torinese ad inaugurare l'Anno Accademico 1933:

Le grandi epoche storiche sono state sempre eternate nei secoli, sovrapponendo pietra su pietra. Ogni civiltà ha ambito di avere una sua espressione architettonica, testimonianza tangibile e duratura della propria fisionomia spirituale. Così anche la nostra Era Fascista, nella quale, consapevoli, noi assistiamo alla magnifica ascensione della Patria, vuole e aspetta la sua Architettura e la domanda con insistente e fiduciosa passione. Il compito dell'Architetto fino a ieri così pacifico, oggi in cui tutti gli sguardi si appuntano sulle nuove forme dell'Architettura, è quasi improvvisamente passato in primo piano ed è diventato tormento e lo diventerà sempre più quanto più la Rivoluzione Fascista avrà ad espandersi ed ascendere. La Rivoluzione Fascista costruisce con la gioventù e per la gioventù; essa non restaura ma crea ex novo; il suo materiale è giovane e quindi sono giovanili le realizzazioni e le speranze. Così l'Architettura della Rivoluzione; essa non deve restaurare, ma deve invece creare, ponendo sulla base di realtà immutabili, il respiro della Rivoluzione Fascista<sup>153</sup>.

Come la «Rivoluzione Fascista» costruisce *ex novo* politicamente, socialmente e culturalmente, sciolta dai legami con un passato ormai sepolto, così – continua Ceradini – anche la *sua* architettura deve ricercare «forme nuove, chiare, semplici, dinamiche, espressive del nostro tempo fascista del quale la chiarezza, la semplicità ed il dinamismo sono le espressioni fondamentali»<sup>154</sup>. Come la *civiltà* che sta sorgendo per opera del regime tende ad esprimere la più vera «unità del tempo presente», così anche la sua espressione tangibile, il suo *stile* necessitano di appartenere alla

---

<sup>150</sup> *Ibidem*.

<sup>151</sup> Pietro M. Bardi, *Principii*, in «Quadrante», Anno I, n. 1, maggio 1933, p. 2. L'editoriale di Bardi è privo di titolo e va letto come commento o appendice allo scritto di Bontempelli.

<sup>152</sup> *Ibidem*.

<sup>153</sup> M. Ceradini, *La Rivoluzione fascista e la sua architettura*, in «Annuario del Regio Istituto Superiore di Architettura di Torino. Anno Accademico 1933-1934», Ajani, Torino 1934, pp. 17-18.

<sup>154</sup> *Ivi*, p. 24.

contemporaneità, sincera, dinamica e, naturalmente, fascista. *Stile e civiltà*, quindi, elementi che nel maggio del 1933 danno vita ad una delle più imponenti manifestazioni artistiche degli anni tra le due guerre, la *V Esposizione Triennale internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna* di Milano.

Se nel campo artistico-architettonico il 1931 viene ricordato come l'anno dell'affermazione razionalista alla *II Esposizione di Architettura Razionale* e il 1932 finisce coll'essere dominato dal successo della *Mostra della Rivoluzione Fascista*, non vi è dubbio che il 1933 possa essere rievocato primariamente per l'innegabile trionfo della *V Triennale* milanese<sup>155</sup>. La manifestazione che si apre a Milano nel maggio del 1933, infatti, non sembra conservare delle lontane esperienze monzesi che il ricordo, tanta è la distanza che separa le prime timide e circoscritte rassegne allestite nella Villa Reale del Piermarini dalla mole organizzativa di questa prima edizione milanese, l'«atto di fede e di coraggio di Guido Marangoni» – per dirla con le parole di Roberto Papini – dall'«esplosione»<sup>156</sup> della imponente manifestazione del 1933. Innumerevoli, anche guardando alla vicina *Triennale* del 1930, i mutamenti che si ramificano su tutti i principali livelli della rassegna. Cambia nuovamente la struttura generale amministrativa con la definitiva creazione – per tramite del Regio decreto n. 949 del 25 giugno 1931 e della successiva legge n. 1780 del 21 dicembre 1931 – di un Ente autonomo<sup>157</sup> denominato «Esposizione triennale internazionale delle arti decorative ed industriali moderne e dell'architettura moderna» con sede a Milano avente personalità giuridica<sup>158</sup> mentre la locazione dell'evento viene trasferita permanentemente presso il neonato Palazzo dell'Arte [Fig. 18] edificato tra il 1931 e il 1933 su progetto di Giovanni Muzio<sup>159</sup>. A guida

---

<sup>155</sup> Secondo le cifre riportate nel successivo *Programma della VI Triennale*, redatto a cinque mesi dalla chiusura della Quinta, furono contati «641.126 visitatori a pagamento dei quali oltre 300.000 provenienti dall'Italia e più di 24.000 dall'estero», senza comprendere «le migliaia di ingressi concessi gratuitamente a enti, associazioni, scuole, artisti, artigiani ecc. La V Triennale è stata per sei mesi la mèta di visite illustri, il motivo di studi e di discussioni, il centro dell'interesse artistico europeo». Cfr. *Programma della VI Triennale 1936 – XIV*, in «Casabella», Anno VII, n. 76, aprile 1934, p. 2.

<sup>156</sup> R. Papini, *La Quinta Triennale di Milano. Ispezione alle Arti*, in «Emporium. Rivista Mensile Illustrata d'Arte e di Cultura», Anno XXXIX, n. 12, vol. LXXVIII, n. 468, dicembre 1933, pp. 331 e sgg. Numero monografico dedicato alla rassegna milanese.

<sup>157</sup> Una «fascistizzazione» delle manifestazioni espositive che, com'è noto, non si limitò alla *Triennale* milanese ma coinvolse, negli stessi anni e con modalità analoghe, anche la *Biennale* veneziana e la *Quadriennale* romana. Cfr. M. Cioli, *Il fascismo e la 'sua' arte. Dottrina e istituzioni tra futurismo e Novecento*, cit. pp. 209-311. Per una lettura generale di tali processi nel contesto fascista rimando invece a G. Melis, *Due modelli di amministrazione tra liberalismo e fascismo. Burocrazie tradizionali e nuovi apparati*, Ministero per i beni culturali e ambientali. Ufficio centrale per i beni archivistici, Roma 1988 e Id., *Storia dell'amministrazione italiana. 1861-1993*, il Mulino, Bologna 1996; M. Salvati, *Gli enti pubblici nel contesto dell'Italia fascista. Appunti su storiografia e nuovi indirizzi di ricerca*, in «Le Carte e la Storia», 2/2002, pp. 28-41 e F. Sofia, *Enti pubblici e storia d'Italia: riflessioni a partire da due case-studies*, in «Mondo Contemporaneo», 1/2006, pp. 131-165.

<sup>158</sup> Per i testi integrali delle normative cfr. A. Pansera, *Storia e cronaca della Triennale*, cit., pp. 622-623.

<sup>159</sup> Realizzato in meno di due anni – la prima pietra fu posata il 28 ottobre 1931 – per ottemperare alle tempistiche inaugurali della manifestazione, il Palazzo fu finanziato essenzialmente dal munifico lascito di Antonio Bernocchi, industriale tessile milanese e senatore del Regno dal 1929 che volle far dono alla città di una sede inalienabile che

dell'Ente, dopo il breve periodo di transizione gestito da Giuseppe Bevione, un Consiglio d'amministrazione di nomina espressamente politica<sup>160</sup> che vede alla direzione l'amministratore de «Il Popolo d'Italia» Giulio Barella – nel ruolo di Presidente –, Aldo Carpi, Alberto Jannitti Piromallo, Marcello Piacentini, Arturo Tosi e ancora Carlo Alberto Felice nella triplice veste di segretario dell'Ente, segretario del Consiglio e, infine, membro del Direttorio d'organizzazione assieme a Giò Ponti e Mario Sironi, figura centrale in questa prima edizione milanese dell'esposizione<sup>161</sup> nonché autore dell'eloquente manifesto ufficiale [Fig. 19].

Come già avvenuto per l'ultima rassegna allestita in territorio monzese, e qui in misura nettamente maggiore, il *Programma* dell'esposizione viene offerto al pubblico, dissezionato dai critici e commentato dalle maggiori personalità artistiche, nazionali e non, già negli anni immediatamente precedenti alla manifestazione. In particolare, è ancora Giò Ponti ad assumersi la responsabilità di anticipare i punti salienti della rinnovata *Triennale*, in una lunga serie di articoli comparsi sulla sua «Domus» a partire dal 1931 e culminati nel settembre dello stesso anno in una prima sintetica presentazione del *Programma* milanese:

Il programma della Triennale di Milano – scrive Ponti – pone direttamente il rapporto: stile-civiltà, il che vuol dire rapporto fra architettura e arti applicate e la civiltà. Dice infatti: «*l'architettura e le arti applicate, formando l'ambiente per la nostra vita, sono la espressione, sono la figura spirituale e materiale della nostra epoca (stile) e rappresentano la misura della nostra civiltà*». Questo punto di vista, ben italiano nella sua «umanità», ci dà subito l'elemento più alto e se si vuole più *drammatico* per considerare queste arti e noi. Infatti – sono ancora parole del Programma – «*usi e tecniche universalmente adottati, intensi scambi scientifici e culturali, rapide continue comunicazioni, danno carattere internazionale alle forme della vita e ai costumi d'oggi: ma nello stesso tempo il fervore, l'impegno di ogni nazione, l'impulso di ogni razza, sono naturalmente tesi a recare a questa comune civiltà il massimo singolare apporto, per improntare di sé quelle forme di vita e quei costumi, e con essi il gusto e il pensiero stesso degli uomini d'oggi, per signoreggiare insomma spiritualmente l'epoca nostra*». [...] L'aver impostato in questo vitale significato le Triennali d'architettura e d'arte applicata, dove per molto tempo non s'era visto che un problema d'estetica, è già una *presa di posizione*, una attitudine originale, profondamente italiana nella sua *umanità*. L'Italia non chiama gli uomini a farraginose e colossali esibizioni delle fatiche loro. Essa chiama gli uomini d'oggi a «*dare schiette rappresentazioni della nostra*

---

potesse ospitare manifestazioni artistiche temporanee e permanenti. Sul Palazzo si veda *La Triennale di Milano e il Palazzo dell'Arte*, a cura di D. Marchesoni con la collaborazione di L. Giussani, Electa, Milano 1985.

<sup>160</sup> Secondo le direttive legislative precedentemente citate i cinque membri del Consiglio di Amministrazione vengono nominati esclusivamente tramite decreto del Capo del Governo, due su proposta del Ministro per l'educazione nazionale, due su proposta del Ministro per le corporazioni e uno su proposta del Ministro per l'Interno, in base a designazione del podestà di Milano. Cfr. A. Pansera, *Storia e cronaca della Triennale*, cit., p. 622. Per la composizione del Consiglio, invece, rimando direttamente all'imponente *Catalogo* – quasi 900 pagine – della manifestazione curato da Agnoldomenico Pica. *V Triennale di Milano. Catalogo Ufficiale*, Ceschina, Milano 1933, p. 9.

<sup>161</sup> Centralità già ampiamente rilevata dagli osservatori contemporanei colpiti, in particolar modo, dalle grandi sperimentazioni di pittura murale presenti alla Mostra. Cfr. E. Braun, *Mario Sironi: arte e politica in Italia sotto il fascismo*, cit., *passim* e, più specificatamente, E. Longari, *Sironi e la V Triennale*, Ilisso, Nuoro 2007.

*vita attraverso le arti, attraverso cioè le più alte espressioni delle tendenze individuali e collettive che plasmano gli aspetti della nostra storia». Ora non è chi non veda che nel rapporto stile-civiltà è implicito il rapporto civiltà-modernità. Si può parlare di misura della civiltà d'oggi escludendo gli apporti più tipici dell'arte, della tecnica, del pensiero contemporanei? Sarebbe escluderne la vita<sup>162</sup>.*

Stile come misura della civiltà, espressione di un afflato spirituale universale e, come ricordava anche Giuseppe Pagano, ineluttabile perché segno dei tempi e misura del presente. Stile, ancora, che pur diramandosi a livello internazionale va necessariamente declinato secondo i gusti e i caratteri della singola nazione perché dal marasma collettivo emerga chi veramente sia degno di signoreggiare la grande epoca contemporanea, tecnica e vivente. Stile e quindi architettura, infine, che è ormai parte integrante della vita stessa, che chiama le arti «ad un ordine nuovo». «Scesa dai parnasi della retorica e della decorazione» – scrive ancora Ponti nel luglio 1932 – l'architettura «è finalmente con noi, è già tutta con noi. Le altre arti sono ancora precluse e lontane, chiuse nelle religioni dei cenacoli dilacerati da scismi a ripetizione che non interessano più nessuno, assenti dalle passioni, dai tormenti e dalle bellezze della nostra vita, e lontane dagli ordini nuovi che l'umanità con passione e tormento ricerca nel profondo: ordini che solo l'architettura e la politica oggi cercano di comprendere, servire ed esprimere»<sup>163</sup>. Ordini che convogliano anche nel *Programma dell'Esposizione Internazionale d'Architettura Moderna*, ultimo documento presentato ai lettori di «Domus» prima dell'inaugurazione ufficiale della manifestazione, oltretutto nella copertina illustrata [Fig. 20] riproposta dalla rivista di Ponti bilanciata tra un «tracciato di ordinativi di cemento armato e di costruzioni» a richiamare palesemente «la tecnica» e «l'Apollo di Vero, cioè l'arte e l'umanità e la storia»<sup>164</sup>.

Assodati i rapporti profondi tra architettura e vita sociale, tra stile e civiltà, l'*Esposizione* vuole allora essere «la testimonianza più vasta ed aggiornata dei concetti, delle forme, dei procedimenti tecnici» che attraversano la grande evoluzione architettonica in atto, «lo specchio della civiltà e dei costumi d'oggi»<sup>165</sup>. «Tappa decisiva», per chiudere con le parole parimenti augurali e polemiche di Giuseppe Pagano, «prova di maturità e ultimo altruistico sacrificio per rendere finalmente popolare e comprensibile il nostro modo di capire la bellezza; quel modo che, oggi, è familiare soltanto a pochi, a troppo pochi» e i cui risultati saranno decisivi

per l'effettiva rigenerazione artistica del mondo architettonico italiano, avvelenato da troppe parole e frastornato da troppe incompetenze. Occorre fare, fare bene, senza paure e senza compromessi. La

---

<sup>162</sup> G. Ponti, *Stile e civiltà*, in «Domus», Anno IV, n. 45, settembre 1931, p. 23.

<sup>163</sup> G. Ponti, *Perché oggi tanto interessa l'architettura?*, in «Domus», Anno V, n. 55, luglio 1932, p. 395.

<sup>164</sup> *V Triennale di Milano. Esposizione Internazionale d'Architettura Moderna*, ad aprire «Domus», Anno VI, n. 62 gennaio 1933.

<sup>165</sup> *Ibidem*.



prossima Triennale deve dare questo esempio e tutti gli interessanti, attori, autori e produttori, devono collaborarvi col massimo impegno per ragioni di dignità nazionale, per salvarci dalla nausea delle chiacchiere e dei critici da caffè, per difendere di fronte al mondo il patrimonio ideale di quell'«arte italiana» che i papaveri della critica non hanno saputo difendere nelle opere più nobili, e i maldestri scimmioni avviliscono fino all'inverosimile. È indispensabile dare a questo aspetto della vita italiana un grande senso di audacia e di avanguardia<sup>166</sup>.

Preceduta da tali aspettative, la *V Esposizione Triennale internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna* di Milano apre finalmente le proprie porte al pubblico il 10 maggio del 1933<sup>167</sup> onorata dalla presenza del Re Vittorio Emanuele III a consacrare la manifestazione quale evento di assoluto spessore nel panorama artistico italiano e «prova magnifica – per citare il *Catalogo* – delle energie italiane risuscitata dal Fascismo»<sup>168</sup>. «Sottratte d'ufficio – come scrive Anty Pansera – a un contesto territoriale artigianale, e immerse nella «città che sale», per impegnarle in una battaglia che, da due ottiche diverse, si sarebbe accentrata sui temi stile-civiltà, didattica-progettazione, architettura-arte-fascismo»<sup>169</sup>, le *Triennali* – e *in primis* la *Triennale* del 1933 – sanciscono l'inappellabile trionfo dell'architettura, non più solamente regina “fra” le arti e “delle” arti ma testimone più puro dell'epoca, capace di informare qualunque produzione artistica che voglia dirsi sanamente e sinceramente contemporanea. Per riprendere un commento di Giuseppe Pagano: «Essa è veramente preponderante» tanto che «la figura e l'attività dell'architetto risulta [...] esaltata in questa esposizione come mai era stato fatto fino ad ora»<sup>170</sup>. A Milano, l'architettura si erge a guida delle arti applicate, a sola creazione in grado di strutturare l'ambiente e, con esso, la vita del presente, egemonizzando il *Programma Generale*<sup>171</sup> della manifestazione, meritando la redazione di un programma “particolare” ad essa dedicato<sup>172</sup> e primeggiando tanto negli spazi espositivi interni del Palazzo dell'Arte quanto in quelli esterni del Parco.

Come largamente anticipato da quotidiani e riviste, il *Programma* si arricchisce inoltre di due manifestazioni esclusivamente riservate al campo architettonico: una Mostra dell'abitazione moderna – energico ampliamento del precedente esperimento monzese – e una “esposizione internazionale dell'architettura d'oggi”. Accanto ai grandi saggi delle tecniche e delle arti

<sup>166</sup> G. Pagano, *Per la Quinta Triennale di Milano*, in «Casabella», Anno VI, n. 62, febbraio 1933, p. 3.

<sup>167</sup> Al contrario di quanto affermato da Pansera che anticipa l'inaugurazione al 6 maggio. Cfr. A. Pansera, *Storia e cronaca della Triennale*, cit., p. 252.

<sup>168</sup> *V Triennale di Milano. Catalogo Ufficiale*, cit., p. 19.

<sup>169</sup> A. Pansera, *Storia e cronaca della Triennale*, cit., p. 39.

<sup>170</sup> G. Pagano, *V Triennale di Milano*, in «Casabella», Anno VI, n. 65, maggio 1933, p. 32.

<sup>171</sup> Cfr. *Programma Generale*, in *V Triennale di Milano. Catalogo Ufficiale*, cit., pp. 13-19.

<sup>172</sup> *Programma Particolare dell'Esposizione Internazionale di Architettura Moderna*, in *V Triennale di Milano. Catalogo Ufficiale*, cit., pp. 29-31, che oltre a riprendere le anticipazioni di Ponti, dà anche conto dell'Ordinamento della sezione architettonica suddivisa in: Galleria delle Nazioni; Mostra Internazionale delle Opere tipiche moderne; Mostre Personali di Architetti Moderni. Precursori e Maestri; Mostra dell'Architettura Moderna Italiana.

decorative, accanto alle mostre straniere e alle mostre particolari, accanto alle raccolte della produzione d'arte artigianale, la *V Triennale* propone a visitatori, amatori e compratori sia «la costruzione di dimore veramente moderne, di diverso carattere, destinazione e portata, concepite e arredate secondo i bisogni e i costumi d'oggi [...] nelle quali sarà dimostrato direttamente, applicando i prodotti dell'arte moderna nella loro funzione e destinazione, come essi concorrano a determinare, dell'ambiente nel quale viviamo e operiamo, l'aspetto che ne caratterizza lo *stile*»<sup>173</sup>, sia una rassegna architettonica che

mostrerà, con una sceltissima raccolta di progetti e di riproduzioni di opere eseguite da architetti d'oggi di ogni paese, le origini e gli sviluppi contemporanei di quest'arte nelle sue manifestazioni più belle ed esemplari in ogni ramo dell'edilizia moderna [...] in modo da orientare il pubblico verso una conoscenza più profonda ed esatta delle forme in atto o in tendenza caratteristiche della nostra epoca e degli artisti che più degnamente la rappresentano; e, praticamente, di quelli che sono gli esempi migliori per concezione e tecnica di edifici corrispondenti alle progressive esigenze della vita sociale d'oggi<sup>174</sup>.

Ai quattro criteri che avevano informato la *IV Esposizione* monzese del 1930 – modernità, originalità, perfezione tecnica ed efficienza di produzione – ora «che nella trasformazione rapida e continua delle forme della nostra vita e del nostro lavoro le forze di rinnovamento appaiono pienamente in atto» il Direttorio specifica per la *V Triennale* un ulteriore inasprimento della funzione *selezionatrice* affinché siano presentate all'esposizione non solo semplici “produzioni moderne” ma «produzioni moderne *esemplari* per concezione e tecnica»<sup>175</sup>. Necessità di selezione spirituale e tecnica cui deve ispirarsi anche la grande rassegna architettonica, anticipata nel corposo *Catalogo* – e si potrebbe dire inaspettatamente – da una lunga *Premessa* di Filippo Tommaso Marinetti nei toni classici dell'ardente retorica del primo futurismo:

Oggi, in pieno trionfo politico sociale letterario artistico scientifico aviatorio della nuova Italia fascista, quale può essere la concezione di un'ideale Mostra Triennale considerata come la sintesi di architetture abitabili e nettamente favorevoli alla nostra vita ottimista fattiva veloce e simultanea? Sarà necessariamente la concezione che anima lo spirito e i nervi d'ogni automobilista quando punta su Milano e, il piede sull'acceleratore, s'inebria dell'ampia virile bellezza geometrica della Lombardia coi suoi quadrati e triangoli chimicamente elaborati fra splendidi e diligenti canali rettilinei. Mentre s'abbandona voluttuosamente all'elastico invito alle più folli velocità che balenano fuor dalla lucida autostrada, la cui punta fruga laggiù il sussultante profilo bianco chiomato di fumo della desiderata meta, egli ne enumera spiritualmente le indispensabili qualità. Già delicatamente s'ingrana nella linea retta del suo slancio l'immensa spirale d'un aeroplano, che nel salire armonizza l'alto scintillio coi movimenti del volante e

---

<sup>173</sup> *Programma Generale*, in *V Triennale di Milano. Catalogo Ufficiale*, cit., p. 15.

<sup>174</sup> *Ivi*, pp. 15-16.

<sup>175</sup> *Ivi*, pp. 16-17. Corsivo dell'autore.

coi brilli del cofano della sua automobile. Il suo passo veloce nel visitare la Triennale gli impone di catalogare velocemente le brillanti soluzioni degli innumerevoli problemi che dieci anni di polemiche hanno posto pro e contro la nuova grande estetica della macchina, del cemento, del ferro, del vetro, dell'igiene, della comodità e della velocità, problemi che costituiscono la sua vita quotidiana<sup>176</sup>.

Soluzioni e problemi cui viene riservato uno spazio che coinvolge l'intero itinerario espositivo a partire dalle sale introduttive per giungere all'allestimento dell'immenso giardino esterno. Superati l'ampio salone d'onore, opera di Mario Sironi, il vestibolo interno finemente decorato dalle pitture murali di Carlo Carrà, Amerigo Canegrati, Gianfilippo Usellini e Corrado Cagli e infine l'Atrio di Felice Casorati, il visitatore si trova immediatamente immerso nella *Mostra Internazionale di Architettura* – curata da una Commissione ordinatrice mista che comprende Giulio Barella, Carlo Alberto Felice e Mario Sironi del Direttorio della Triennale, Alberto Alpago Novello e Pietro Aschieri del Direttorio Nazionale del Sindacato Fascista Architetti e Agnoldomenico Pica nel ruolo di Segretario<sup>177</sup> – in un percorso in senso antiorario che si snoda attraverso immagini, modelli e fotografie che si susseguono ininterrottamente lungo tutto il pianterreno. Qui, il pubblico incontra, in primo luogo, la Galleria delle Nazioni [Fig. 21], racchiusa tra due grandi telai illustrati con le «opere tipiche»<sup>178</sup> dei vari Paesi partecipanti e interamente attraversata da un lungo asse centrale a raccogliere degli imponenti fotomosaici – richiamo non certo celato alle dinamiche espositive della *Mostra della Rivoluzione Fascista* –, rappresentativi delle più disparate scuole architettoniche mondiali<sup>179</sup>. Al centro della Galleria – coincidenza fortuita dovuta alla successione alfabetica o astuto espediente dell'organizzazione – il pannello italiano [Fig. 22] «una sintesi ed una espressione

---

<sup>176</sup> Filippo T. Marinetti, *Premessa*, in *V Triennale di Milano. Catalogo Ufficiale*, cit., pp. 51-52.

<sup>177</sup> Per la composizione della Commissione rimando direttamente a *V Triennale di Milano. Catalogo Ufficiale*, cit., p. 75. Il *Catalogo*, inoltre, segnala che a fianco della Commissione hanno collaborato i Commissari delle varie nazioni partecipanti; Luigi Maria Caneva ed Enrico Agostino Griffini per la Galleria delle Mostre personali e per la Mostra dell'architettura di interni; Piero Bottoni e Gino Pollini per la Mostra del C.I.R.P.A.C.; Tomaso Buzzi per la Mostra delle Opere tipiche; Arrigo Mieli per la Mostra dei progetti di edifici tipici; Nino Marzola e Sandro Pasquali per l'allestimento complessivo delle varie sale.

<sup>178</sup> Categoria che, a dispetto dell'aspirazione *selettiva* del *Programma*, finisce per comprendere: chiese, palazzi rappresentativi, edifici sociali, ospedali e sanatori, crematori, mercati, case popolari, case d'abitazione, scuole, collegi, biblioteche, musei, teatri e cinematografi, padiglioni per esposizioni, palazzi per uffici, edifici postali, autorimesse, stazioni ferroviarie, caffè e ristoranti, edifici industriali, magazzini, edifici sportivi, piscine, stadi, palazzi di giustizia, banche, macelli, radiostazioni, cinestudi, ville e giardini, aeroporti, edifici alpini. Tra gli architetti italiani menzionati vi sono invece: Pietro Aschieri, Ignazio Guidi, Giuseppe Pagano e Gino Levi Montalcini, Adalberto Libera e Mario De Renzi, Vittorio Bonadè Bottino, Cesare Scoccimarro, Giovanni Sacchi, Giovanni Muzio, Pietro Lingeri, Pier Luigi Nervi, Enrico Del Debbio, Giovanni Michelucci, Costantino Costantini, Armando Melis de Villa, Pietro Giulio Bosisio, Pietro Marzani e Giovanni Tiella. Cfr. *V Triennale di Milano. Catalogo Ufficiale*, cit., pp. 179-206.

<sup>179</sup> Stando alle parole del *Catalogo*, i fotomosaici intendono «dare un'immagine, per così dire, panoramica e – sia pure sommaria, ma suggestiva e caratteristica della architettura contemporanea in ciascuna Nazione». *V Triennale di Milano. Catalogo Ufficiale*, cit., p. 79. Oltre all'Italia, sono presenti nella Galleria: l'Argentina, l'Austria, il Belgio, la Cecoslovacchia – unica con due pannelli –, la Finlandia, la Francia, la Germania, il Giappone, la Gran Bretagna, la Norvegia, i Paesi Bassi, la Polonia, la Spagna, la Svezia, la Svizzera, gli Stati Uniti, l'Ungheria e l'U.R.S.S.

dei caratteri che agli autori sono apparsi tipici di questo momento dell'architettura italiana»<sup>180</sup>, curato dalla Commissione ordinatrice e realizzato da Agnoldomenico Pica e Nino Marzola, primo accenno al panorama nazionale che nel corso dell'esposizione diverrà infine preponderante.

Chiusa la Galleria internazionale, infatti, per il pubblico si apre la lunga Galleria dell'Italia suddivisa in due sezioni continue, ripartite equamente tra pianterreno e seminterrato e a loro volta ramificate in diversi spaccati monografici. Nello specifico, la I Galleria [Fig. 23] si propone di offrire una panoramica vasta e organica, per quanto naturalmente parziale, «di documenti architettonici scelti fra i meglio adatti a testimoniare gli orientamenti più recenti dell'Architettura nostra e a definire, anche in rapporto all'ambiente artistico internazionale, la figura intellettuale dei più attivi fra gli architetti italiani»<sup>181</sup>. A tal fine, essa ospita tanto opere costruite quanto progetti e schizzi, testimonianze «efficaci, nobili e vive di quella che è la volontà di rinnovamento dell'Italia di Mussolini [...] che costituiranno, domani, il volto nuovissimo dell'Italia fascista»<sup>182</sup>. Gli spazi vengono ripartiti suddividendo fotografie e modelli in tre sezioni denominate rispettivamente A) *Opere costruite recentemente da Architetti italiani*<sup>183</sup>; B) *L'Italia che si rinnova*; C) *Progetti di edifici tipici*, includendo una gamma vastissima di opere e “autori” che spazia in modo essenzialmente acritico dal terreno più puramente razionale al monumentale e al neoclassico. Al criterio *qualitativo*, tanto conclamato nelle direttive iniziali della manifestazione, qui si preferisce un orientamento *quantitativo* che sottolinei l'impatto costruttivo del regime dipanatosi lungo tutto il territorio italiano, mettendo al corrente il pubblico «non soltanto su gli orientamenti artistici e tecnici, ma anche su la feconda attività spirituale e pratica del paese del quale l'arte del costruire è necessario e diretto esponente»<sup>184</sup>. Al centro della Galleria, “l'Italia che si rinnova” si mostra per mezzo di grandi telai mentre i modelli delle opere in costruzione vengono sistemati in tre scomparti centrali e lungo l'asse della galleria<sup>185</sup>. Alla parete curva esterna, invece, sono disposti i progetti di

---

<sup>180</sup> V *Triennale di Milano. Catalogo Ufficiale*, cit., p. 128; mentre le opere riportate nel fotomosaico sono una scuola a Roma di Ignazio Guidi, lo Stabilimento De Angeli Frua di Luciano Baldessari, Luigi Figini e Gino Pollini a Milano, il Padiglione per la Mostra dell'Arte Sacra a Padova di Francesco Mansutti e Gino Miozzo, lo Stadio Berta a Firenze di Pier Luigi Nervi, una casa a Torino di Ottorino Aloisio e Arrigo Tedesco Rocca, una palazzina a Roma di Gino Franzini, infine, il giardino di Villa Silvestri a Tramezzo di Pietro Lingeri. Cfr. *Ivi*, p. 131.

<sup>181</sup> V *Triennale di Milano. Catalogo Ufficiale*, cit., p. 207.

<sup>182</sup> *Ibidem*.

<sup>183</sup> Per un resoconto completo delle opere presentate in una questa prima sezione – troppo ampia e superflua ai fini della narrazione – rimando direttamente a *V Triennale di Milano. Catalogo Ufficiale*, cit., pp. 208-221.

<sup>184</sup> *La Mostra Internazionale di Architettura Moderna*, in *V Triennale di Milano. Numero Speciale de «La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia»*, Stabilimento Arti Grafiche Alfieri & Lacroix, Milano, 1933, pp. 65-66.

<sup>185</sup> Tra i modelli presentati: una Villa di Luigi Moretti e una di Paolo Mezzanotte, un Albergo di Pier Giulio Magistretti, Case popolari di Cesare Mazzocchi e Maurizio Mazzocchi, il Palazzo di Giustizia di Milano di Marcello Piacentini, la Città Universitaria di Roma, lo Stadio Mussolini a Torino di Enrico Bianchini, Raffaello Fagnoni e Dagoberto Ortensi, la Scuola di Ingegneria di Bologna di Giuseppe Vaccaro, un Nido per l'Infanzia di Luciano Baldessari e Werner Daniel, una fabbrica di Luciano Baldessari e Giò Ponti, scuole elementari di Paolo Clausetti e Giovanni Romano. Cfr. *V Triennale di Milano. Catalogo Ufficiale*, cit., pp. 222-233.

edifici tipici<sup>186</sup>, realizzati secondo precise normative – precedentemente indicate in una pubblicazione monografica curata dall’*Ente Triennale*<sup>187</sup> – redatte attraverso la collaborazione di architetti e rappresentanti di organi statali, militari, sociali e politici<sup>188</sup>. Superata questa prima ampissima congerie di fotografie e modelli, il visitatore si inoltra nella II Galleria dell’Italia riservata all’architettura di interni e alla mostra delle scuole superiori di architettura curata dai rispettivi Direttori degli istituti<sup>189</sup>, per poi giungere alla Galleria delle Mostre Personali<sup>190</sup> [Fig. 24] e alla Saletta del C.I.R.P.A.C. introdotta dai delegati italiani Gino Pollini e Piero Bottoni<sup>191</sup>, con cui si chiude la lunga sezione architettonica interna e si aprono gli spazi delle Arti Decorative e Industriali ad occupare il resto del pianterreno – Sala E.N.A.P.I., Saletta degli Orafi, Mostre estere, Sala delle mostre temporanee e Mostra Internazionale dei Trasporti, ornata dall’Icaro di Marcello Mascherini<sup>192</sup> [Fig. 25] – e buona parte del primo piano. Qui il pubblico può ammirare sia la Mostra

<sup>186</sup> V *Triennale di Milano. Catalogo Ufficiale*, cit., pp. 234-242.

<sup>187</sup> V *Triennale di Milano. Esposizione internazionale d’architettura moderna. Mostra dei progetti. Norme per lo studio di edifici tipici*, S.A.M.E., Milano 1933. Non è segnalato alcun curatore singolo del volume ma in chiusura vengono riportati particolari ringraziamenti all’architetto Arrigo Mieli di Milano. Ampissima la lista degli Enti patrocinatori che comprende: Ministero dell’Aeronautica, Ministero dell’Agricoltura e Foreste, Ministero delle Corporazioni, Ministero della Giustizia e Culti, Ministero della Guerra, Sotto Segretariato Educazione Fisica e Giovanile, Commissario per il turismo, Partito Nazionale Fascista, Confederazione Nazionale Fascista degli Agricoltori, Confederazione Nazionale Fascista dell’Agricoltura, Confederazione Nazionale Fascista del Commercio, Confederazione Nazionale Fascista del Credito, Confederazione Nazionale Fascista dell’Industria, Confederazione dello Spettacolo, Federazione Nazionale Fascista Alberghi e Turismo, Federazione Nazionale Fascista della proprietà Edilizia, Unione Nazionale Fascista Industria Elettriche (U.N.F.I.E.L.), Federazione Provinciale Milanese del Partito Nazionale Fascista, Istituto Internazionale del Cinema educativo, Istituto «Luce», Ente Italiano Audizioni Radiofoniche (E.I.A.R.), Reale Automobile Club d’Italia (R.A.C.I.), Touring Club Italiano.

<sup>188</sup> Nello specifico: Adolfo Crugnola (Aeroporti); Eldorado Zammaretti e Giuseppe De Finetti (Alberghi); Michele Marelli e Pietro Portaluppi (Autorimesse); Luigi Airoidi e Emilio Lancia (Banche); Agnoldomenico Pica (Biblioteche); Giò Ponti (Case d’Abitazione); Enrico A. Griffini (Case popolari); Enrico Clausetti, Gennaro De Matteis, Gherardo Bosio (Caserme); Agnoldomenico Pica (Chiese); Mario Cavallè (Cinematografi); Giuseppe Pagano (Collegi); Antonio Majocchi (Colonie); Armando Maugini (Edifici Coloniali); Giovanni Sacchi e Luigi Dodi (Edifici industriali); Antonio Majocchi, Enrico De Angeli, Mario Belloni, Gianluigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peresutti, Ernesto Nathan Rogers (Edifici Rappresentativi); Gussoni (Edifici Rurali); Giancarlo Palanti, Giuseppe Pagano (Edifici Sociali); Alberto Cingria, Giuseppe Mazzoleni, Giulio Minoletti (Giardini Pubblici); Macelli (Piero Bottoni); Umberto Brustio, Enrico A. Griffini, Ottorino Aloisio (Magazzini di Vendita); Giuseppe Mazzoleni (Mercati); Agnoldomenico Pica (Musei d’Arte); Luigi Dodi, Giovanni Sacchi (Ospedali); Paolo Vietti Violi (Palestre); Carlo Vittorio Varetti (Penitenziari); Paolo Masera, Pietro Lingeri e Giovanni Muzio (Piscine); Erich B. Ernst (Planetari); Gino Franzì, Giuseppe Vaccaro, Arrigo Mieli (Poste); Tomaso Buzzi e Arrigo Mieli (Sale da Concerto); Luigi Dodi e Giovanni Sacchi (Sanatori); Andrea Benko, Giovanni Mantero, Giuseppe Bergomi (Scuole); Paolo Vietti Violi e Pier Luigi Nervi (Stadi); Riccardo Luzzati (Stazioni Ferroviarie); Pietro Portaluppi (Stazioni Radio); Luciano Baldessari e Guido Salvini (Studi Cinematografici e Teatri); Renier Adami (Tribunali); Giuseppe Pagano (Uffici). V *Triennale di Milano. Esposizione internazionale d’architettura moderna. Mostra dei progetti. Norme per lo studio di edifici tipici*, cit., *passim*.

<sup>189</sup> V *Triennale di Milano. Catalogo Ufficiale*, cit., pp. 247-267.

<sup>190</sup> Secondo quanto indicato nel *Catalogo*, la Galleria viene suddivisa in scomparti uguali curati secondo indicazioni degli stessi espositori con l’unica, ovvia, eccezione della sezione dedicata ad Antonio Sant’Elia, preceduta dal *Manifesto per l’architettura futurista* e allestita da Filippo Tommaso Marinetti ed Enrico Prampolini. Oltre a quest’ultimo, sono presenti le opere di Le Corbusier, Adolf Loos, Erich Mendelsohn, Ludwig Mies Van Der Rohe, Walter Gropius, Willem Dudok, Joseph Hoffmann, Frank Lloyd Wright, André Lurçat, Konstantin Melnikoff, Auguste Perret. Cfr. *Ivi*, pp. 269-296.

<sup>191</sup> *Ivi*, pp. 297-304.

<sup>192</sup> Scultura che, come si vedrà successivamente, verrà riproposta e caricata di ben altri significati da Giuseppe Pagano in occasione dell’*Esposizione dell’Aeronautica Italiana* di Milano del 1934.

Internazionale delle Arti Decorative Industriali – arredamento, tessuti, vetri, metalli, illuminazione, ceramiche e pitture – sia l'usuale Mostra retrospettiva, curata per questa prima edizione milanese da Pirro Marconi e dedicata, dopo i vetri monzesi del 1930, ai Bronzi Antichi<sup>193</sup>.

Se gli interni del Palazzo si presentano, quindi, come ricchi ed eclettici, non da meno si dimostra il Parco esterno, percorso interamente dalla Mostra dell'Abitazione e affollato da molteplici padiglioni ed edifici. Sormontato dall'imponente Torre Littoria in acciaio di Giò Ponti e Cesare Chiodi [Fig. 26], il Parco si snoda tra strutture estremamente differenti tra loro che variano notevolmente per tematiche e stili. Dalla Scuola 1933 [Fig. 27] – finanziata dal Gruppo d'Azione per le Scuole del Popolo di Milano presieduto da Gioacchino Volpe – alla Stazione per Aeroporto Civile del Padiglione futurista [Fig. 28]; dal Piccolo Albergo di mezza montagna, al Rifugio alpino di Ernesto Bontadini e alla Stamberga per sciatori di Luigi Vietti, per arrivare ai quattro grandi Padiglioni dedicati rispettivamente alle Scuole d'Arti [Fig. 29], all'Arte Sacra [Fig. 30], alla floricoltura, l'ornitologia e il giardinaggio [Fig. 31] e, infine, alla Stampa [Figg. 32-33]. Ospiti di quest'ultimo padiglione, «che acquista forme ed aspetti templari» e «realizza tangibilmente il monito del Duce secondo il quale la stampa deve essere una casa di vetro»<sup>194</sup>, una Mostra dell'Arte grafica, una Mostra Internazionale della fotografia, una Mostra Storica del giornalismo<sup>195</sup> e una Mostra della Stampa Italiana Contemporanea<sup>196</sup> ritmata da slogan e frasi del duce debitamente ingigantite su pareti e vetrate [Fig. 34]. Tappe di passaggio prima di immergersi nel contesto espositivo più importante della manifestazione milanese ossia la Mostra dell'Abitazione, «ove arte e tecnica – come scrive Giò Ponti – sono espressione della vita, del costume degli uomini, cioè della loro civiltà, della loro morale, della loro salute»<sup>197</sup>.

Costituita da una «serie di edifici-tipo costruiti da vari architetti o gruppi di architetti italiani – escludendo la partecipazione straniera per dare assoluto risalto al contesto nazionale – con l'intento di recare un vivo contributo d'esperienza alla risoluzione del problema della Casa moderna»<sup>198</sup>, la Mostra si estende lungo tutta la superficie del Parco attraverso ventisette progetti, ampliando il

---

<sup>193</sup> Cfr. *V Triennale di Milano. Catalogo Ufficiale*, cit., pp. 359-370.

<sup>194</sup> *V Triennale di Milano. Catalogo Ufficiale*, cit., p. 478.

<sup>195</sup> Curata da una Commissione Ordinatrice composta da Giulio Barella, Antonio Monti, Luisa Gasperini e Aldo Zerbi con l'idea di «illustrare la missione del giornalismo al servizio delle cause della Patria», la Mostra prende avvio sostanzialmente dal periodo della Repubblica Cisalpina per giungere al «giornalismo eroico [...] di guerra e della Rivoluzione Fascista la quale ha incatenato a sé la storia eroica del Risorgimento e l'ha espressa nell'aquila lanciata dal Duce nell'azzurro del più alto dei cieli». Cfr. *V Triennale di Milano. Catalogo Ufficiale*, cit., pp. 484 e sgg., ma anche il volume monografico curato dallo stesso Monti: *V Triennale di Milano. Padiglione della Stampa. Mostra Storica del Giornalismo*, S.A.M.E., Milano 1933.

<sup>196</sup> È ancora Barella a guidare la Commissione Ordinatrice coadiuvato in questo caso da Mario Sironi, Luciano Baldessari e Marcello Nizzoli.

<sup>197</sup> Giò Ponti in apertura a «Domus», Anno VI, n. 65, maggio 1933, *I Fascicolo dedicato alla Triennale di Milano*, p. 223. Nel complesso, «Domus» dedicherà alla manifestazione ben cinque numeri consecutivi – dal n. 65 al n. 69 – con articoli tradotti in tedesco, francese, spagnolo e inglese.

<sup>198</sup> *V Triennale di Milano. Catalogo Ufficiale*, cit., p. 601.

ristretto numero di abitazioni presenti nell'ultima edizione monzese e allargando il raggio dei loro possibili destinatari. Se ritornano le "ville moderne" della *Triennale* 1930 pensate per campagna e città, mare e montagna, vacanza e studio<sup>199</sup>, vi sono anche nuovi temi che l'esposizione non manca di prendere in considerazione convogliandoli verso la struttura che contraddistingue il Parco esterno della manifestazione milanese, la casa. Essa è declinata secondo i criteri e le esigenze più varie, spaziando dall'economia al soggetto, dai luoghi ai materiali. Se la Casa Minima di Cairoli, Varisco e Borsani [Fig. 35], la Casa Media di Vallot [Fig. 36] e gli Elementi di Case Popolari di Griffini e Bottoni [Fig. 37] nascono per assecondare con una produzione tipica determinati contesti finanziari, la Casa del Conduttore di Fattoria di Alberti, Brusa, Marchetti e Prati [Fig. 38], la Sala d'Estate di Aloisio, Chessa, Cuzzi, Levi Montalcini, Pagano, Paulucci, Sottsass e Turino [Fig. 39], la Casa Coloniale di Piccinato [Fig. 40] e la Casa dell'Aviatore di Scoccimarro, Zanini e Midenà [Fig. 41], sorgono invece per una destinazione specifica che deve tener conto tanto del soggetto quanto dello spazio di riferimento. Tema inedito, infine, è quello dei materiali con un'attenzione particolare per l'acciaio, cui vengono riservate significativamente tre costruzioni: l'Abitazione tipica a struttura d'acciaio di Daneri e Vietti [Fig. 42], la Casa «Tutto Acciaio» patrocinata dalla Società Anonima Costruzioni Edilizie [Fig. 43] e la Casa a struttura d'acciaio di Pagano, Albinì, Camus, Palanti, Mazzoleni e Minoletti [Fig. 44]. Un impianto espositivo, quello del Parco, ampio e variegato che, come per le tante Gallerie interne, riceve il supporto di Federazioni, Associazioni, Società ed Enti locali e nazionali<sup>200</sup> rafforzando e ampliando le mire di quello che ormai si presenta come un legame inscindibile tra campo architettonico e politica, tra stile e civiltà, tra produzione artistica, in ultimo, e regime. E d'altronde, come sottolinea Manlio Morgagni in un immediato commento dell'esposizione:

Ove mai sarebbe stato possibile concludere un così vasto programma di lavoro come è stata la costruzione del Palazzo delle Arti e la organizzazione della V Triennale delle Arti decorative, senza la volontà, lo spirito di sacrificio, l'abnegazione, la disciplina e il senso del dovere che solo gli italiani di Mussolini posseggono in grado eminente? I fatti non si avverano con le semplici intenzioni, siano anche buone. Allo stesso scetticismo, all'abulia, al pessimismo che ovunque fuori dei nostri confini dilagano

---

<sup>199</sup> Sulla scia della *IV Triennale di Monza*, vengono infatti presentate a Milano: la Casa sul golfo di Canino, Ceas, Chiaromonte, Sanarica; la Casa appenninica di Bega, Legnani e Ramponi; la Casa di legno per vacanze di Lancia; la Villa di campagna di Lancia, Marelli e Serafini; la Casa del sabato per gli sposi di Portaluppi, Santarella, Sabbioni in collaborazione con il Gruppo B.B.P.R.; la Casa di campagna per un uomo di studio di Moretti, Paniconi, Pediconi, Tufaroli Luciano e Zanda; la Villa-studio per un artista di Pollini e Figini; il Gruppo di cinque case per vacanze di Griffini, Faludi e Bottoni; e, infine, una nuova versione della Casa del Dopolavorista di Luisa Lovarini. Per un quadro completo delle opere rimando a *La Mostra dell'Abitazione*, in *V Triennale di Milano. Catalogo Ufficiale*, cit., pp. 601-696.

<sup>200</sup> Tra gli Enti che finanziano e patrocinano i vari edifici vi sono, per citarne alcuni: l'Istituto delle Case Popolari di Milano, l'Opera Nazionale Dopolavoro, il Ministero delle Colonie, il Sindacato fascista, l'Associazione Nazionale Fascista fra gli industriali metallurgici italiani, il Consiglio Provinciale dell'Economia Corporativa di Brescia, la Federazione degli Istituti per l'Artigianato e le Piccole Industrie delle Tre Venezie.

non può seguire pronta l'azione. Il corpo malato non può camminare con franchezza né resistere alla tensione continua. L'italiano formato da Mussolini è sano, cammina vigorosamente sereno nella sua fede che non ha chiaroscuri, procede senza voltarsi se non per osservare la strada percorsa e raggiungere vittorioso le tappe segnate. E ogni tappa ha la sua gloria, come questa della V Triennale, gloria di opere e di conquiste, che è pur sempre gloria di Colui che ci guida e ci conduce<sup>201</sup>.

Tanto sul piano artistico quanto su quello politico, la *V Triennale* non è altro che una tappa per l'uomo mussoliniano, corpo sano tra i moribondi spiriti decadenti d'Europa, teso verso l'avvenire, conscio di poter segnare le vie e gli orizzonti futuri. «Un bilancio» provvisorio – scrive Plinio Marconi – un «esame di coscienza», «un momento di sosta, di ricapitolazione, di meditazione su quel che si è fatto e su quello che si farà» in un periodo «di rapido transito, di creazione e revisione continua dei valori»<sup>202</sup>, la quiete a precedere l'ora in cui suonerà il «redde rationem» delle civiltà e delle arti e, su tutte, dell'architettura<sup>203</sup>. Un'ora che l'Italia nuova affida, in primo luogo, ai costruttori e all'arte del costruire, a una classe e a un'espressione artistica che con la rassegna milanese ha sepolto le prime titubanti attestazioni monzesi per riconquistare «il suo legittimo impero [...] le ragioni intime, funzionali della propria esistenza»<sup>204</sup>. Un'esistenza che all'individualismo ha sostituito il bene collettivo, che ha caricato la pura creazione di contorni morali, sociali e politici ridimensionando sensibilmente i ruoli e gli oggetti della produzione artistica. Citando nuovamente Roberto Papini:

La vita degli artisti sta per cambiare profondamente, non nel suo intimo che è fatto di gioie e di dolori e di speranze e di disperazioni, di slanci e di ritorni, come in ogni tempo, come presso ogni popolo, ma nella pratica quotidiana, ma nel contatto con la realtà che non è più quella di un passato ormai sepolto. Ogni classe stringe e coordina le proprie energie in un fascio che è il sindacato, che è la corporazione, poiché da un lato questo fascio deve proteggere l'interesse della classe, dall'altro deve collaborare per il progresso e per il trionfo della Nazione. Non possono e non debbono gli artisti astrarsi dalla vita civile, morale, politica della loro patria se non vogliono automaticamente, divenire esseri avulsi dal loro tempo e dalla loro terra<sup>205</sup>.

---

<sup>201</sup> M. Morgagni, *Scuola di Mussolini*, in «La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia», Anno XI, n. 5, maggio 1933, p. 7.

<sup>202</sup> *Esposizione d'Architettura Internazionale ed Italiana nel Palazzo dell'Arte*, in *V Triennale di Milano*. Fascicolo Speciale di «Architettura», Anno XII, 1933, p. 100. Volume ricchissimo di illustrazioni – ben 497 – e contenente articoli di Marcello Piacentini, Ferdinando Reggiori, Plinio Marconi e Renato Pacini.

<sup>203</sup> P. Marconi, *La Mostra dell'architettura moderna*, in *V Triennale di Milano*, cit., p. 133.

<sup>204</sup> R. Papini, *La Quinta Triennale di Milano. Ispezione alle Arti*, cit., p. 336.

<sup>205</sup> *Ivi*, p. 374.



Giudizio, questo, pienamente condiviso anche da Giò Ponti che non perde occasione per rilevare l'importanza e il peso delle arti «nella gloria e nella storia delle Nazioni, e particolarmente d'Italia [...] nell'attuale rinnovamento del nostro Paese»<sup>206</sup>:

Perché questo? Perché – continua Ponti – caratteristica delle produzioni d'arte è che esse non rappresentano soltanto un fenomeno economico, tecnico o di concorrenza commerciale, ma che *ad esse si collega l'espressione, la testimonianza dei costumi e della educazione di un popolo, vale a dire della sua civiltà*: dalla influenza che esse arti applicate esercitano sui costumi e i gusti degli altri paesi emana un prestigio spirituale per la nazione dalla quale queste produzioni provengono. L'Italia nella storia ha esercitato grandemente questo prestigio, l'Italia nuova lo vuole, nel concerto delle nazioni civili, riaffermare<sup>207</sup>.

Stando alle considerazioni di Ponti – riprese e ampliate in un lungo articolo comparso sulla «Nuova Antologia» – è dalle arti e da manifestazioni come la *Triennale* che passa il prestigio di una Nazione, la sua affermazione non solo economica ma spirituale, il suo grado di civiltà, la possibilità – riprendendo le parole del *Programma* espositivo – di influenzare, o più propriamente, di signoreggiare un'epoca. Un prestigio «tanto più efficiente e reale quanto più le produzioni d'arte non solo s'adeguino alle forme ed agli spiriti della vita moderna, ma le esprimano, le illuminino, le precorrano [...] le modellino» perché «con il passato si fanno le commemorazioni, ma con il presente le conquiste, e perfino il passato rivive, e diviene veramente una grande forza quando il presente è vivissimo e vittorioso»<sup>208</sup>. Sta in questa «competizione» il fulcro vitale dell'attualità, «il senso (e sarà la storia) della vita moderna»: senso che «è espresso profondamente dall'architettura e dalle arti applicate poiché sono esse che effettivamente formano l'ambiente nel quale viviamo e lavoriamo», in esse – scrive ancora Ponti –

v'è dunque la più verace ed insieme la più alta testimonianza della nostra epoca con quei caratteri che ogni singola civiltà o coltura tende ad imprimerle: e nella loro evoluzione, nelle tendenze che in esse oggi si esprimono e si contrastano noi non dobbiamo vedere un passeggero fatto di moda, ma la lotta profonda di queste diverse «interpretazioni» della nostra vita sociale ed individuale che le etiche di razze e società differenti propongono, attraverso l'opera di artisti e di tecnici, ai contemporanei. In questo senso v'è l'effettiva e profonda ragione di quel disputare d'architettura e d'arte più o meno fascista, cioè più o meno italiana, che fatalmente e irrefrenabilmente impegna le parti in quelle vivacissime polemiche sull'architettura che sono il segno dell'importanza stessa di questi argomenti. Ecco l'«attualità» delle Triennali, che sono nel «fuoco» di queste cose. [...] Non sta affatto all'Italia chiamare le genti a colossali,

---

<sup>206</sup> G. Ponti, *Carattere delle arti decorative*, in «Domus», Anno VI, n. 67, luglio 1933. *III Fascicolo dedicato alla Triennale di Milano*, p. 347.

<sup>207</sup> *Ibidem*.

<sup>208</sup> G. Ponti *La Triennale di Milano*, in «Nuova Antologia. Rassegna di Lettere, Scienze ed Arti», Anno LXVIII, fasc. 1477, 1 ottobre 1933, p. 440.

mostruose manifestazioni d'altronde già sorpassate, ma così come comanda lo spirito e la missione della sua rinascita, e come vuole il suo fatale umanesimo, sta proprio all'Italia chiamare, come avviene con le Triennali, le genti a dare e provare, su questa nostra terra consacrata a simili esperienze e culla di civiltà, le più e schiette rappresentazioni della vita d'oggi attraverso le moderne architetture e le moderne arti applicate che della civiltà contemporanea sono lo specchio: attraverso cioè le più alte espressioni di quelle tendenze individuali (esprese dagli uomini, dai Maestri) collettive (esprese dalle società), spirituali (esprese dalla coltura e dalla morale) e pratiche (esprese dalla tecnica) che della civiltà contemporanea plasmano gli aspetti in questa sua Storia d'oggi così rapida e veemente<sup>209</sup>.

Tracciati i limiti e i valori politici ed estetici della civiltà nazionale, strutturate le categorie storiche del presente, equiparate coscienza e civiltà in un'espressione unitaria specchio della contemporaneità, alla cultura architettonica italiana non resterà allora che varcare i confini della lotta intestina, della polemica interna per spostare lo sguardo su orizzonti spaziali e temporali ben più ampi, per imporre e dominare l'unica Storia possibile, quella dei vivi, quella dell'*Era fascista*.

---

<sup>209</sup> *Ivi*, pp. 441-442.



18. G. Muzio, *Palazzo dell'Arte di Milano*



19. M. Sironi, *Manifesto per la V Esposizione Internazionale delle Arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna*





20. Copertina per il Programma della V Triennale di Milano



21. Galleria delle Nazioni



22. A. Pica e N. Marzola, *Fotomosaico dell'Italia nella Galleria delle Nazioni*



23. *Ingresso della I Galleria dell'Italia*

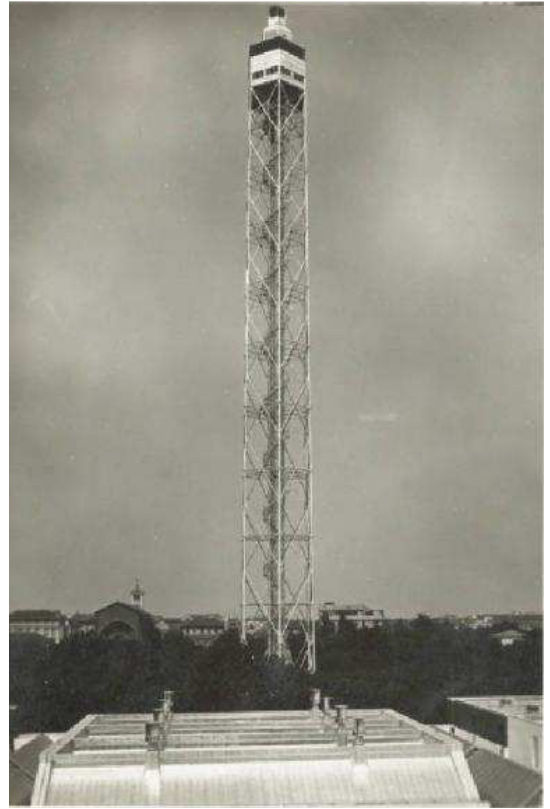


24. *Galleria delle Mostre Personali*





25. *Mostra Internazionale dei Trasporti*.  
 Allestita da Gustavo Pulitzer Finali con Icaro di  
 Marcello Marchesini



26. G. Ponti e C. Chiodi, *Torre Littoria*



27. A. Annoni e U. Comolli, *La Scuola*



28. E. Prampolini, *Stazione per Aeroporto*



29. R. Camus, *Padiglione delle Scuole*



30. A. Cassi Ramelli, *Padiglione Arte Sacra*



31. R. Camus e C. Rossi, *Padiglione per la Mostra dei fiori e degli uccelli*



32. L. Baldessari, *Padiglione della Stampa*



33. L. Baldessari, *Padiglione della Stampa*





34. *Mostra della Stampa Italiana Contemporanea*



35. A. Cairoli, G.B. Varisco, O. Borsani, *Casa Minima*



36. V. Vallot, *Casa Media*



37. Enrico A. Griffini e P. Bottoni, *Gruppo di Elementi di Case Popolari*





38. G. Alberti, T. Brusa, C. O. Marchetti, O. Prati, *Casa del conduttore di fattoria*



39. Aloisio, Chessa, Cuzzi, Levi Montalcini, Pagano, Paulucci, Sottsass, Turina, *Sala d'Estate*



40. L. Piccinato, *Casa Coloniale*



41. C. Scoccimarro, P. Zanini, E. Midena, *Casa dell'Aviatore*



42. L. C. Daneri e L. Vietti, *Abitazione tipica a struttura d'acciaio*



43. Casa «Tutto Acciaio»



44. G. Pagano, F. Albini, R. Camus, G. Palanti, G. Mazzoleni, G. Minoletti, *Casa a struttura d'acciaio*



## PARTE TERZA. SIC NOS NON NOBIS

### 1. «La tirannia dei valori». Lineamenti di una cultura del dominio

Nessuno può dunque sfuggire alla logica immanente del pensare per valori. Il carattere specifico del valore risiede infatti nell'averne non già un essere, ma soltanto una validità. Ne consegue che la posizione non è nulla se non si impone; la validità dev'essere continuamente attualizzata, cioè fatta valere, se non vuole dissolversi in mera parvenza. Chi dice valore vuole far valere e imporre. Le virtù si esercitano; le norme si applicano; gli ordini si eseguono; ma i valori vengono posti e imposti.

C. SCHMITT, *La tirannia dei valori*<sup>1</sup>

Agli inizi degli anni Trenta, mentre le riviste e i quotidiani nazionali sono dominati dai dibattiti sull'arte e l'architettura di Stato e si inaugura a Monza la *IV Triennale Internazionale delle arti decorative ed industriali moderne*, il critico Roberto Papini – che in tali dibattiti fu, come si è visto, fervente e assiduo animatore – pubblica per la casa editrice d'arte Bestetti e Tumminelli un corposo ed elegante volume, copiosamente illustrato, dal titolo *Le arti d'oggi. Architettura e arti decorative in Europa*<sup>2</sup>. Scopo dell'opera e dell'autore era di offrire al pubblico, e in particolar modo agli addetti ai lavori, una valida e documentata sintesi della sterminata produzione architettonico-decorativa continentale degli ultimi decenni, centellinata attraverso un notevole apparato di immagini provenienti dalle più disparate nazioni europee e ripartite in sei grandi macroaree tematiche a spaziare dal campo delle pure costruzioni-fabbricazioni a quello dell'oggettistica, del mobilio, dei materiali e dell'artigianato<sup>3</sup>.

Sinceramente convinto della maggiore fruibilità del linguaggio visivo, Papini sceglieva di non appesantire il testo con commenti o impressioni critiche ad accompagnare le tante opere proposte preferendo, invece, anteporre alla catalogazione – aperta, come di consueto in questi anni, da una

---

<sup>1</sup> C. Schmitt, *La tirannia dei valori. Riflessioni di un giurista sulla filosofia dei valori*, Adelphi, Milano 2009 [1967], p. 53.

<sup>2</sup> R. Papini, *Le arti d'oggi. Architettura e arti decorative in Europa*, Bestetti e Tumminelli, Milano-Roma 1930. Nella copia posseduta dalla Biblioteca Centrale della Facoltà di Architettura dell'Università «La Sapienza» di Roma – parte del Fondo Piacentini – si legge la dedica a penna: «A Marcello Piacentini, che questo libro ha tenuto a battesimo e che terrà, speriamo, a cresima. I suoi amici: Calogero Tumminelli e Roberto Papini». Segnalo, inoltre, che il volume è stato recentemente oggetto di una fedele e altrettanto pregiata ristampa anastatica da parte della casa editrice inglese Verbavolant. Cfr. R. Papini, *Le arti d'oggi. Architettura e arti decorative in Europa*, Verbavolant, London 2005.

<sup>3</sup> Nello specifico: I. *Architetture*; II. *Interni e Mobili*; III. *I Metalli*; IV. *Ceramiche*; V. *Vetri*; VI. *Ricami, Tessuti, carte stampate e cuoi*.

dedica rivolta alla figura del duce<sup>4</sup> – una lunga quanto atipica prefazione o, meglio ancora, un racconto, incentrato sulle vicende di una utopica metropoli, fondata nel primo dopoguerra in «un luogo incantevole, sulle rive d'un maestoso fiume, fra ondulazioni morbide di colline»<sup>5</sup> e chiamata dai suoi abitanti Universa. «Dimentichi», scrive Papini, «in uno slancio di fraternità rinata, che fra i popoli era stata la strage più vasta e crudele della storia, i fondatori della nuova città s'erano trovati d'accordo su questi punti essenziali: Universa, capitale del modernissimo spirito mondiale; Universa, metropoli-tipo della civiltà attuale in ogni campo dell'attività umana; Universa, esperimento ed impiego di tutti i più recenti mezzi approntati dalla tecnica moderna per la vita pratica dell'uomo; Universa, patria degli uomini d'oggi lanciati a tutta velocità verso l'avvenire»<sup>6</sup>.

Ad Universa, continua Papini, la società è suddivisa in corporazioni distinte secondo le affinità dei mestieri, chi non produce è espulso così come chi disobbedisce alle leggi. Gli utili vengono ripartiti secondo le capacità e i meriti di ognuno, mentre la città è spietata con i gretti individualisti, gli anarchoidi e coloro i quali non recano alcun profitto alla collettività. «Metropoli novissima», «modello vivente e progrediente», essa è nettamente separata dal vecchio mondo corrotto e decadente nelle idee e nei costumi, configurandosi come una «specie di patria ideale delle aspirazioni degli spiriti più moderni», aspirazioni «che proprio entro i confini di Universa si concretano di continuo in trionfanti realtà»<sup>7</sup>. Qui «relegati nei musei gli esempi degli stili antichi, subordinata ogni creazione agli imperativi della funzione, accettati senza pregiudizi i nuovi metodi costruttivi», anche l'architettura «s'è trovata di colpo in una fase arcaica»<sup>8</sup>, ancor giovane per cristallizzarsi in esperienze definitive ma già in grado di delineare al suo interno «differenze di razza e di temperamento» utilizzate ad Universa per combattere la sterilità artistica e «la lotta contro la monotonia»<sup>9</sup>. Differenze che, stando alla narrazione proposta da Papini, si manifestano principalmente in tre tendenze estetiche, antropologiche e culturali che ad Universa convivono, per il momento, pacificamente pur rimanendo consce delle loro radici inconciliabili: una tendenza «nordico-occidentale» praticata da «individui di razza germanica e celtica, tedeschi, francesi, britanni, fiamminghi, olandesi, svizzeri, tutti inclini all'astrazione, al teorema, alla meccanica, all'architettura quindi scheletrica e schematica, animata dal medesimo spirito da cui era sorto dopo il Mille, dalle stesse correnti etniche, il gotico, ossatura evidente, gioco di strutture spolpate»; una tendenza «orientale» composta «da individui di razze che avevano gravitato intorno a Vienna nel

---

<sup>4</sup> Che recita testualmente: «A Benito Mussolini cittadino onorario di Universa». In apertura all'edizione 1930 di R. Papini, *Le arti d'oggi. Architettura e arti decorative in Europa*, cit. Dedicata amputata nella recente ristampa londinese sopra citata.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 7.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> R. Papini, *Le arti d'oggi. Architettura e arti decorative in Europa*, cit., p. 8.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 10.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 11.

cessato impero asburgico, continuatori di Bisanzio nel gusto dell'ornamento raffinato e sovrabbondante a scapito della limpidezza struttiva e della logica funzionale»<sup>10</sup>; e, infine, una tendenza «latina» che su tutte «comincia oggi a prevalere»

rappresentata quasi esclusivamente da italiani, eredi legittimi dello spirito ellenico-italico, rifuggenti altrettanto dall'astrazione nordica quanto dalla sensualità orientale, assimilatori ed equilibratori incomparabili, lenti ad accettare il nuovo ma pronti a trasformarlo in atti di lucida coscienza, in forme di stile durevoli e definitive. Una tendenza cioè sempre intesa a fondere in unità di organismo la costruzione con la decorazione, a rivestire e commentare gli scheletri struttivi col movimento delle masse murarie concepite con spirito plastico, sottolineate dal colore<sup>11</sup>.

Non è nelle intenzioni dell'autore di addentrarsi in una minuziosa analisi filologica della distopia di Papini, che non parco di tali scenari si avventura nelle pagine successive in una storia artistica, sociale, produttiva e culturale di Universa – con un'attenzione più che specifica per il campo architettonico e per la produzione dovuta al suo rinascente dominio sulle arti – finalizzata ad introdurre le tante e diversificate immagini presenti nel volume. Eppure, al netto di queste considerazioni, tali citazioni meritano qualche ulteriore e necessario passaggio riflessivo, utile al fine di giustificare la loro posizione introduttiva e il ruolo da esse ricoperto in quest'ultimo capitolo.

Il lettore avrà certamente intuito che la narrazione di Papini più che presentarsi come una disinteressata creazione utopistica, puro *divertissement* letterario, è invece una ricostruzione puntuale – per quanto soggettiva e allegorica – del panorama artistico primo novecentesco e che, in questo quadro, Universa non rappresenta nient'altro che la reificazione di quello spirito nuovo tanto richiamato nelle pagine precedenti e ormai affermatosi nei vari contesti europei. Se lo sguardo di Papini possiede, quindi, un respiro internazionale – o quantomeno continentale viste le feroci critiche riservate nel testo alla cultura e alla barbara civiltà statunitensi<sup>12</sup> – esso non dimentica però di focalizzarsi sulle diverse specificità nazionali, prediligendo, naturalmente, il caso italiano. È qui che nelle pieghe della narrazione emergono alcuni concetti, o per riprendere la citazione schmittiana *valori*, seminali per la cultura italiana di questo complesso periodo di transizione, certamente non inediti, tanto nel contesto politico quanto in quello artistico, nella loro totalità ma destinati a diffondersi e a svolgere nella seconda metà degli anni Trenta un ruolo incomparabilmente e

---

<sup>10</sup> Per questa e le citazioni precedenti cfr. *Ivi*, pp. 11-12.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 12.

<sup>12</sup> Per riprendere il giudizio non certo positivo del critico toscano: «Tutto si utilizza nella metropoli di Universa, perfino ciò che si deve tacere per decenza. In questo è la ricchezza e la capacità produttiva di Universa. Esiste una differenza sostanziale fra la civiltà di quella metropoli e la civiltà a tipo barbarico dell'odierna America settentrionale dove lo spreco è elevato a sistema, nell'effimera infatuazione d'una ricchezza provvisoria. Gli abitanti di Universa si scandalizzano del fatto che possano esistere negli Stati Uniti d'America quei parchi di rifiuti in cui si gettano a morire le automobili smesse, le macchine guaste, le robe lacere. La corporazione dei chimici della metropoli giovane trasforma continuamente in utilità le inutilità del vecchio mondo». *Ivi*, p. 11.

tristemente maggiore. Valori che, dopo esser stati relegati ai margini, o solo singolarmente sistematizzati, dalla cultura architettonica italiana lungo tutti gli anni Venti, sottintesi ad un discorso soverchiato da una non ben definita “modernità”, dalla rottura e indirizzato verso l’assoluta contemporaneità, ritorneranno in campo sospinti dagli scellerati sviluppi storici del ventennio mussoliniano, marcando una nuova tappa nelle continue oscillazioni della storicità fascista. Razza, latinità, primato – per usare le parole di Papini – ma anche, allargando il campo semantico, mediterraneità, stirpe, dominio, legittimità: concetti politici esclusivi e distintivi che la cultura italiana coltiva, nell’evo moderno, fin dagli anni dell’unificazione nazionale<sup>13</sup> ma che solo in virtù delle rinnovate ambizioni del regime acquisteranno un valore egemonico sulle narrazioni e sulle rappresentazioni storiche del ventennio<sup>14</sup>, coinvolgendo nella loro dilatazione e territorializzazione anche il campo architettonico. Un processo, quest’ultimo, che sembra transitare originariamente su strade secondarie o poco battute eppure parallele alle grandi arterie finora percorse, limitato a poche, sparute voci, come quella di Papini, ma pronto ad assumere, nel breve periodo, ben altra sistematicità e dimensione. Voci, che necessitano di tenere momentaneamente in sospeso l’anno 1933, l’apoteosi di Dedalo e il trionfo del presente fascista per confrontarsi, invece, con una breve ma opportuna digressione che dalle vie immaginate e utopiche di Universa ci riconduca agli spazi e ai tempi reali dell’Italia mussoliniana.

Nei mesi in cui gran parte del mondo architettonico italiano è impegnato nel dirimere contese interne, lotte intestine e posizioni apparentemente inconciliabili sfociate, come si è avuto modo di

---

<sup>13</sup> Non è certamente questa la sede per affrontare le complesse dinamiche legate al razzismo italiano, alle sue sfumature, declinazioni ed evoluzioni durante il lungo cinquantennio liberale. Tema certamente spigoloso e ancora privo, stando alle conoscenze di chi scrive, di una propria trattazione sistematica. Per tali ragioni mi limito a segnalare, su tutti, *Nel nome della razza. Il razzismo nella storia d’Italia 1870-1945*, a cura di A. Burgio, il Mulino, Bologna 1999, e con esso gli altri studi curati da Burgio: A. Burgio, *L’invenzione delle razze. Studi su razzismo e revisionismo storico*, Manifestolibri, Roma 1998; *Studi sul razzismo italiano*, a cura di A. Burgio e L. Casali, CLUEB, Bologna 1996 e A. Burgio e G. Gabrielli, *Il razzismo*, Ediesse, Roma 2012. Utilissimi, anche se guidati da una diversa prospettiva metodologica, anche P. Zagatti, *Colonialismo e razzismo. Immagini dell’Africa nella pubblicistica postunitaria*, in «Italia contemporanea», 170, marzo 1988, pp. 21-37; M. Nani, *Ai confini della nazione. Stampa e razzismo nell’Italia di fine Ottocento*, Carocci, Roma 2006, e Id., *La metamorfosi del razzismo*, in *Storia della Shoah*, 2 voll., a cura di M. Cattaruzza, M. Flores, S. Levis Sullam ed E. Traverso, vol. I, *La crisi dell’Europa. Le origini e il contesto*, UTET, Torino 2005, pp. 41-67. Una prospettiva originale di indagine è poi quella offerta da C. Gallini, *Giochi pericolosi. Frammenti di un immaginario alquanto razzista*, Manifestolibri, Roma 1996.

<sup>14</sup> Sul razzismo fascista, permangono ancora oggi diverse ambiguità interpretative – qui volutamente tralasciate – e giudizi spesso contrastanti. Allo stesso tempo, è innegabile che gli ultimi due decenni abbiano assistito ad una crescita esponenziale degli studi sul tema coprendo campi quali il colonialismo, l’antisemitismo, la scienza, il genere, la pubblicistica. Oltre ai lavori sopra citati di Burgio, segnalo, senza alcuna pretesa di esaustività, *La menzogna della razza. Documenti e immagini del razzismo e dell’antisemitismo fascista*, a cura del Centro Furio Jesi, Grafis, Bologna 1994; G. Israel e P. Nastasi, *Scienza e razza nell’Italia fascista*, il Mulino, Bologna 1998; B. Sorgoni, *Parole e corpi. Antropologia, discorso giuridico e politiche sessuali interrazziali nella colonia Eritrea, 1890-1941*, Liguori, Napoli 1998; R. Maiocchi, *Scienza italiana e razzismo fascista*, La Nuova Italia, Firenze 1999; A. Gillette, *Racial Theories in Fascist Italy*, Routledge, London-New-York 2002; E. Collotti, *Il fascismo e gli ebrei. Le leggi razziali in Italia*, Laterza, Roma-Bari 2003; C. Mantovani, *Rigenerare la società: l’eugenetica in Italia dalle origini ottocentesche agli anni trenta*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2004; F. Cassata, *Molti, sani e forti. L’eugenetica in Italia*, Bollati Boringhieri, Torino 2006 e Id., «*La Difesa della razza*». *Politica, ideologia e immagine del razzismo fascista*, Einaudi, Torino 2008; *Leggi del 1938 e cultura del razzismo. Storia, memoria, rimozione*, a cura di M. Beer, A. Foa e I. Iannuzzi, Viella, Roma 2010.

osservare, nelle grandi polemiche suscitate dalla *II Esposizione di Architettura Razionale*, Carlo Enrico Rava<sup>15</sup> – che di tali polemiche fu uno dei primi propugnatori nelle vesti di fondatore del «Gruppo 7» – pubblica su «Domus» tra il gennaio e il novembre del 1931 una serie di articoli dedicati alla complessa situazione della cultura architettonica italiana di fronte al razionalismo europeo<sup>16</sup>. Stando alle riflessioni dell'autore, non lontane dalle osservazioni di Papini e in parte ulteriormente radicalizzate, il movimento razionalista europeo sarebbe minacciato da uno scisma insanabile, disgiunto a livello continentale in due tendenze di fondo dai contorni chiari e ben definiti: «da un lato gli intransigenti e dogmatici, abolitori assoluti dell'individualismo», dall'altro «coloro che reclamano il diritto di conservare una propria personalità pure attraverso al razionalismo unificatore delle forme strutturali, e cercano di affermare, pur sulla base costante di esso razionalismo, dei distintivi caratteri nazionali, di cultura e di razza»<sup>17</sup>; da una parte, quindi, volendo sintetizzare, una corrente «intransigente socialitaria», dall'altra una corrente «nazionalista»<sup>18</sup>. Dinanzi a questo «scisma», a questi due sentieri che paiono biforcarsi nel panorama europeo, Rava si domanda, allora, quale dovrebbe essere l'atteggiamento della cultura architettonica nazionale, nutrendo ben pochi dubbi sul fatto che l'Italia «non solo dovrebbe optare per i nazionalisti» evitando di cadere nelle trappole dell'internazionalismo di marca bolscevica o,

---

<sup>15</sup> Come in altri casi precedentemente citati – anche a fronte dell'indubbia importanza del personaggio nelle vicende del campo architettonico italiano tra le due guerre – non esiste alcuna opera monografica o saggio sistematico che illustri la poliedrica attività di Rava tanto come architetto – in patria e nei domini coloniali – quanto come prolifico propagandista e mediatore culturale. Da questo punto di vista, la rassegna più completa, per quanto priva di approfonditi strumenti critici, è la ricerca di I. Perna, *Carlo Enrico Rava: Coerenza umanistica di un architetto*, Tesi di dottorato in «Storia dell'architettura e della città», XIX Ciclo, Tutor B. Gravagnuolo, Università degli Studi di Napoli «Federico II», 2005. Estremamente utili sono anche i recenti repertori bio-bibliografici e archivistici presenti in *Architetti e Ingegneri italiani dal Levante al Magreb 1848-1945. Repertorio biografico, bibliografico e archivistico*, a cura di E. Godoli e M. Giacomelli, Maschietto Editore, Firenze 2005, pp. 297-302, e i due saggi di Brian L. McLaren e Mia Fuller: *Carlo Enrico Rava. "Mediterraneità" and the Architecture of the Colonies in Africa*, e *Carlo Enrico Rava. The Radical First Formulations of Colonial Rationalism*, contenuti in *European Houses in Islamic Countries*, numero monografico di «A.A.R.P. Environmental Design. Journal of the Islamic Environmental Design Research Centre», Carucci, Roma 1994-1995, pp. 150-173. Per quanto riguarda l'Italia, sparuti richiami a Rava, spesso limitati alle sole origini del «Gruppo 7», sono in S. Danesi, *Aporie dell'architettura italiana in periodo fascista – mediterraneità e purismo*, in *Il Razionalismo e l'architettura in Italia durante il Fascismo*, cit., pp. 21-28; R. Mariani, *Razionalismo e architettura moderna*, cit., pp. 96 e sgg.; G. Ciucci, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*, cit., *passim* e, con toni fortemente dispregiativi, in B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, cit., pp. 182-183. Fanno felicemente eccezione, da questo punto di vista, il corposo volume *Architettura italiana d'oltremare 1870-1940*, a cura di G. Gresleri, Pier G. Massaretti e S. Zagnoni, Marsilio, Venezia 1993, *passim* e anche G. Gresleri, *Architettura e città in "Oltremare"*, in *Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento*, cit., pp. 416-441.

<sup>16</sup> Gli articoli vengono pubblicati su «Domus» in una sezione intitolata *Panorama del Razionalismo*, in seguito divenuta *Specchio dell'architettura razionale*. Nello specifico si tratta di: I. *Svolta pericolosa. Situazione dell'Italia di fronte al razionalismo europeo*; II. *Spirito Latino*; III. *Necessità di selezione. Parte prima e Parte seconda*; IV. *Di un'architettura coloniale moderna. Parte prima e Parte seconda*; V. *Giovani architetti nordamericani*; VI. *Conclusione*. La lunga serie di saggi è anche riprodotta in Carlo E. Rava, *Nove anni di architettura vissuta. 1926-1935*, Cremonese, Roma 1935, pp. 79-123, volume che raccoglie gran parte della produzione pubblicistica dell'architetto comasco tra le due guerre.

<sup>17</sup> Carlo E. Rava, I. *Svolta pericolosa. Situazione italiana di fronte al razionalismo europeo*, in «Domus», Anno IV, n. 37, gennaio 1931, p. 39.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 41.



ancor peggio, democratico-liberale, ma che sia, inoltre, «destinata, per fatalità di tradizione e di razza, a capeggiarli»<sup>19</sup>.

A parere dell'architetto comasco, infatti, uno dei grandi demeriti degli architetti italiani, e in primo luogo della rigogliosa ma miope corrente razionalista, è di non aver avuto la forza di misurarsi e ribellarsi alla «schiavitù» del pensiero architettonico europeo, di non aver riconosciuto la virata dei lineamenti della contemporaneità verso una rinnovata «modernità latina»<sup>20</sup>, l'unica capace di redimere le storture e gli eccessi del razionalismo di matrice dogmatica e nordica per indirizzarlo verso mete sane e proficue per l'avvenire. Modernità, o anche «spirito latino»<sup>21</sup>, di cui gli architetti italiani sono i soli «depositari fatali e secolari» e che sarebbe nuovamente e inevitabilmente in procinto di «invadere l'Europa»:

dalle nostre coste libiche a Capri, dalla minore costa amalfitana alla riviera ligure, tutta un'architettura minore tipicamente latina e nostra, senza età eppure razionalissima, fatta di bianchi, lisci cubi e grandi terrazze, mediterranea e solare, sembra additarci la via dove ritrovare la nostra più intima essenza d'italiani. La nostra razza, la nostra cultura, la nostra civiltà antica e nuovissima sono mediterranee: in questo «spirito mediterraneo» dovremmo dunque cercare la caratteristica di italianità mancante ancora alla nostra giovane architettura razionale, poiché certo questo spirito ci garantisce la riconquista di un primato<sup>22</sup>.

Recuperando problematiche parzialmente sviscerate negli anni della militanza razionalista tra le fila del «Gruppo 7», gli articoli di Rava muovono verso concetti fortemente distintivi, verso genealogie orientate, verso la consapevolezza che l'Italia debba e possa recuperare le antiche e immutabili radici latine e mediterranee e avviare la *reconquista* di un primato artistico e culturale non ancora perduto ma momentaneamente smarrito o ceduto ad altri: primato – ed è una postilla dal peso non indifferente – legittimato non solo dalle grandi virtù del presente ma ad essa spettante per quella che Rava chiama fatalità, destino, elezione storica. Una teleologia *sui generis* non scevra evidentemente di rischi, carica di risvolti non solo teorici ma concreti, di conseguenze che non tarderanno a palesarsi negli anni successivi e fortemente radicata nella corposa produzione sagistica di Rava spesso sottovalutata per supposte carenze critiche e, più pragmaticamente, costruttive ma all'avanguardia nell'anticipare alcune tematiche centrali per quello che andrà strutturandosi come il dibattito architettonico italiano nella seconda metà degli anni Trenta: prima fra tutte, la problematica coloniale.

---

<sup>19</sup> *Ibidem.*

<sup>20</sup> Carlo E. Rava, I. *Svolta pericolosa*, cit., p. 43.

<sup>21</sup> Cfr. Carlo E. Rava, II. *Spirito latino*, in «Domus», Anno IV, n. 38, febbraio 1931, pp. 24-29.

<sup>22</sup> Carlo E. Rava, I. *Svolta pericolosa*, cit., p. 44.

Mentre la cultura architettonica nazionale sembra arenarsi in una inesauribile, e alla lunga fallimentare, lotta *interna*, sulle pagine di «Domus» Rava ha la possibilità di ragionare su una serie di questioni *esterne*, applicando all'interno del discorso architettonico determinate categorie distintive, ribadendo i pilastri fondanti della sua analisi estetico-culturale e confrontandoli con spazi e tempi altri, evidentemente differenti rispetto al panorama continentale. Il soggetto degli scritti di Rava, infatti, non è circoscritto dai confini nazionali, non è limitato ad un semplice “noi” a volte dimentico del quadro generale ma ha entità e proporzioni ben più ampie, assumendo le vesti dell'«Italia imperiale», uno spazio in cui le lotte intestine perdono di significato e valore, in cui il conflitto si sposta su terreni differenti e, a lungo andare, certamente più significativi. Se all'interno il problema architettonico, nelle sue varie declinazioni, è innanzitutto un problema di definizione e determinazione stilistica di un qualcosa che sia sincera espressione del presente, in un contesto che riflette su orizzonti e prospettive imperiali esso ha valore non solo costruttivo ma anche impositivo e legittimante. Qui le questioni seminali del discorso sono altre perché altro è l'ambiente di applicazione, altri i soggetti con cui confrontarsi e altro è l'obiettivo di fondo ovvero – scrive Rava – «imporre il marchio del nostro dominio» senza che si «tragga servilmente ispirazione dalle architetture caratteristiche delle popolazioni sottomesse»<sup>23</sup>. Operazione, quest'ultima, che a parere di Rava sarebbe non solo infruttuosa ma anche vana perché riporterebbe alla luce forme e culture che, al di sotto della superficie estranea non rivelerebbero altro che «l'opera eterna della latinità»<sup>24</sup>, il segno colonizzatore di Roma, la «rinascita di uno spirito mediterraneo»<sup>25</sup> e, con esso, di una civiltà imperiale restituiti al presente dall'opera del fascismo e destinati a dominare, ancora una volta, i tempi e gli spazi della contemporaneità.

Se a Monza e a Roma si ragiona sul presente, o meglio su una temporalità politica delimitata dai confini del ventennio in marcia, e sui caratteri che rendono quest'ultimo qualcosa di totalmente altro rispetto a ciò che lo circonda nel panorama europeo e internazionale, qui non vi è modo di separare tali riflessioni da una cultura del dominio, da un discorso prospettico che recupera immaginari e valori permanenti connaturali allo spirito italiano, latino e mediterraneo. Valori momentaneamente trascurati dal dibattito architettonico nazionale – o al più calmierati quando quest'ultimo è costretto a rapportarsi con lo scenario continentale – e che fuori da tale orizzonte non negano, al contrario, di volersi imporre nell'attualità, in una storicità che si crede esclusiva perché parte di un *telos*, consacrata da una storia eletta e secolare. Come ribadisce in diverse occasioni, tra

---

<sup>23</sup> Carlo E. Rava, IV. *Di un'architettura coloniale moderna. Parte seconda*, in «Domus», Anno IV, n. 42, giugno 1931, p. 36.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

il 1931 e il 1932, anche Alberto Calza Bini nelle vesti di Direttore del Regio Istituto Superiore di Architettura di Napoli:

Significativo è il momento. Nella dura e difficile lotta che il nostro Paese sostiene per imporre il suo diritto di popolo giovane, molte son le prove di energia e di potenza in ogni campo delle attività umane. E, fenomeno degno di speciale rilievo, questo avviene soprattutto nel campo dell'Architettura, ove le Scuole superiori sono alla testa del movimento d'avanguardia, pur restando naturalmente e per unanime riconoscimento le garanzie più salde della tradizione di nobiltà, di latinità, di equilibrato buon senso, alla cui conservazione tengono quanti sono gelosi della gloria italiana<sup>26</sup>.

Riflessioni riprese con più forza dal presidente del Sindacato Nazionale Fascista Architetti anche in chiusura dell'anno 1932 quando, alla presenza dei Principi sabaudi accorsi nella città partenopea per l'inaugurazione dell'Anno Accademico 1932-1933, afferma che «nell'affrontare il problema del rinnovamento [...] occorre anche tutelare con ogni mezzo lo spirito nostro di razza; perché l'italiano, signore dell'arte in ogni tempo, non può e non deve seguire le piste segnate da altri artisti per altri climi materiali e spirituali» né «può percorrere le stesse vie ed accettare gli stessi dogmi che possono essere buoni per il russo o il polacco, il tedesco o il finlandese»<sup>27</sup>. Al contrario, esso deve imporsi sul presente perché popolo «eletto», legittimato da «secoli di gloria e di storia», unto dal «diritto di dettar legge e non di subirla»<sup>28</sup>. Voci isolate, certo, limitate a brevi accenni e a riflessioni individuali ma concordi nell'identificare concetti e categorie che, stando alle parole di Giò Ponti, «fatalmente ricondurranno con l'ordine degli spiriti, un ordine del mondo» artistico e culturale e valori, conclude l'architetto e designer milanese, che «saranno italiani e latini»<sup>29</sup>. Ordine, ancora, che nella rinnovata gloria del tempo fascista «ripeta – per citare il Direttore della Regia Scuola fiorentina Raffello Brizzi – il miracolo dei secoli passati ed affermi e diffonda ancora una volta nel mondo il segno imperiale dell'architettura italiana!»<sup>30</sup>. E sarà così, conclude Brizzi, che «le età future, come noi oggi ritroviamo ovunque i segni gloriosi del passato, ritroveranno i

---

<sup>26</sup> A. Calza Bini, *Discorso inaugurale*. Pronunciato il 22 novembre 1931, in «Annuario del Regio Istituto Superiore di Architettura di Napoli. Anno Accademico 1934-1935», Stabilimento Tipografico Editoriale Palazzo Borsa, Napoli 1935, pp. 7-8.

<sup>27</sup> A. Calza Bini, *Discorso inaugurale*. Pronunciato il 18 dicembre 1932, in «Annuario del Regio Istituto Superiore di Architettura di Napoli. Anno Accademico 1934-1935», Stabilimento Tipografico Editoriale Palazzo Borsa, Napoli 1935, pp. 44-45.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 45.

<sup>29</sup> G. Ponti, *Orientamenti*, in «Domus», Anno V, n. 53, maggio 1932, p. 249. Prefazione di Ponti alla ristampa di un articolo firmato da Renato Schinetti dal titolo *Umorismo*, originariamente comparso su «Polemica», quindicinale bolognese di cultura e politica.

<sup>30</sup> R. Brizzi, *Relazione per l'inaugurazione dell'Anno Accademico 1932-1933*. Letta il 19 febbraio 1933, in «Annuario della Regia Scuola Superiore di Architettura di Firenze. Anno Accademico 1932-1933», Ariani, Firenze 1934, p. 11. Alla cerimonia sono presenti, oltre alle maggiori autorità politiche, sindacali, culturali ed ecclesiastiche toscane, i rappresentanti delle Regie Scuole di Architettura di Napoli e Venezia (rispettivamente Giovanni Battista Ceas e Duilio Torres), Ugo Ogetti e Alberto Calza Bini cui viene riservato l'onore di tenere una prolusione inaugurale dal titolo: *L'architetto nella vita moderna*.

monumenti insigni di questo tempo, solenni e ammonitori, testimoni perentori di questa civiltà, di questa era fascista, dell'Italia di Mussolini, per Lui risorta grande e imperiale»<sup>31</sup>. Uno scenario frammentato, privo per il momento di posizioni sistematiche all'interno della cultura architettonica italiana ma ricco di possibili convergenze e punti di contatto. Posizioni che, negli anni della stabilizzazione e poi del massimo consenso al regime, tenderanno spontaneamente ad incontrarsi delineando, a fianco del politico, una cultura del dominio che non mancherà di riaffermare i suoi valori distintivi ed esclusivi e, conseguentemente, le sue mire presenti e future.

Chiusa questa breve ma, a parer di chi scrive, necessaria digressione, è tempo di immettersi nuovamente sulla via maestra e proseguire, più o meno pedissequamente, riprendendo il filo cronologico della narrazione, arrestatasi con la *V Esposizione Internazionale delle Arti decorative industriali e moderne e dell'architettura*. Contemporaneamente alla manifestazione, come si ricorderà, a Milano avviava le proprie pubblicazioni la rivista «Quadrante», battezzata dai *Principii* di Pietro Maria Bardi e Massimo Bontempelli, tanto chiari nel suggerire le direttive “spirituali” di fondo della neonata rivista e nell'indicare le sue aree privilegiate di discussione quanto vaghi nell'impostare delle linee programmatiche strutturate e ben definite nei confronti delle singole materie trattate e, in particolar modo, dell'architettura, regina delle arti e centro gravitazionale dell'oggi tanto celebrato dai due direttori. Una mancanza cui la rivista sopperisce nel corso dello stesso primo numero, affidando ad alcuni valenti professionisti – confluiti in «Quadrante» col ruolo di redattori<sup>32</sup> – il compito di redigere un *Programma di Architettura* che presentasse coerentemente e diffusamente la posizione di «Quadrante» all'interno dell'acceso dibattito artistico nazionale. Posizione brevemente sintetizzata nella formula della «*tendenza nella tendenza*»<sup>33</sup> e sistematizzata nei nove punti di cui si compone il *Programma* pubblicato nel maggio 1933:

1) Chiarimento della situazione architettonica attuale. 2) Messa a punto del confusionismo, in atto circa i termini «moderno», «razionale», «architettura 900», e dei tentativi d'autenticazione delle opere-

---

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 15.

<sup>32</sup> Tra gli architetti vicini a «Quadrante» si possono enumerare, tra gli altri: Piero Bottoni, Mario Cereghini, Luigi Figini, Guido Frette, Enrico Agostino Griffini, Pietro Lingeri, Gino Pollini, Gian Luigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti, Ernesto Nathan Rogers, Giuseppe Terragni e Alberto Sartoris. Di questi, come già accennato, quattro – Banfi, Belgiojoso, Peressutti e Rogers – andranno a comporre uno dei più celebri e prolifici studi architettonici italiani ossia i B.B.P.R.

<sup>33</sup> P. Bottoni, M. Cereghini, L. Figini, G. Frette, Enrico A. Griffini, P. Lingeri, G. Pollini, Gian L. Banfi, L. Barbiano di Belgiojoso, E. Peressutti, Ernesto N. Rogers, *Un programma di Architettura*, in «Quadrante», Anno I, n. 1, maggio 1933, p. 5, ora riprodotto in L. Patetta, *L'architettura in Italia: 1919-1943. Le polemiche*, cit., pp. 227-229. Sulla redazione del *Programma* e più in generale sul peso delle tante presenze architettoniche nella rivista milanese cfr. R. Mariani, *Razionalismo e architettura moderna*, cit., pp. 224 e sgg.; E. Bonfanti e M. Porta, *Città, museo e architettura*, cit., *passim*; e D. Rifkind, *The Battle for Modernism. Quadrante and the Politicization of Architectural Discourse in Fascist Italy*, cit., pp. 60-67. Ulteriori precisazioni anche in G. Ciucci, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*, cit. pp. 125-128 e M. Biraghi, *Storia dell'architettura contemporanea*, cit., p. 331.

compromesso neoclassicizzanti o culturaliste. Non più soltanto: «razionalismo contro accademiaspassatismo», ma anche, oggi soprattutto, «razionalismo contro pseudo-razionalismo formalista», selezione del gusto e della tendenza. 3) Collaborazione con gli elementi giovani più «sicuri» che lavorano oggi in Italia nell'ambito di una razionalità controllata e intransigente. 4) Affermazione della necessità di coesistenza – accanto al «fatto artistico» – del «fatto morale» (di una «coscienza morale», soprattutto) come elemento di misurazione nei confronti dell'individuo-artista. 5) Affermazione – in seno al razionalismo europeo – di una decisa tendenza italiana, lineare e intransigente, quale segnata nelle fondamentali polemiche del «gruppo 7». 6) Precisazione dei caratteri della tendenza razionalista italiana. Affermazione di «classicismo» e di «mediterraneità» – intesi nello spirito, e non nelle forme o nel folklore –, in contrasto col «nordismo», col «barocchismo» o coll'«arbitrio romantico» di una parte della nuova architettura europea. 7) Opposizione alle tendenze straniere di compromesso, appoggio alle tendenze più razionaliste (Corbusier, Gropius, Mies van der Rohe). 8) Esame obiettivo dell'architettura europea e mondiale più attualmente interessante, prescindendo da sciovinismi falsi e da prevenzioni provincialistiche. Ripresa e sviluppo degli scambi e delle esportazioni intellettuali. 9) Presentazione dell'opera attualissima svolta dai Congressi internazionali per la realizzazione del problema architettonico contemporaneo (C.I.R.P.A.C.), e collaborazione agli stessi mediante il contributo del rinnovato pensiero italiano agli studi e alle ricerche comuni<sup>34</sup>.

Se è vero che alcuni degli elementi presentati nel *Programma* non sono nuovi al panorama architettonico italiano dei primi anni Trenta – il richiamo alla chiarificazione e all'ordine, la necessità selettiva, il giusto peso da assegnare alle polemiche del «Gruppo 7», l'equiparazione di estetica e morale, l'allineamento di stile e civiltà – ed altri vanno ad interessare squisite questioni pratiche – gli scambi internazionali e le attività congressuali – vi sono almeno due punti, per la precisione il quinto e il sesto, che sembrano appartenere maggiormente alla parallela digressione storico-culturale precedentemente citata che al coevo dibattito architettonico nazionale. Pur mancando alcuni dei concetti fondanti di quella riflessione – su tutti i riferimenti alla razza, all'impero e al destino – anche nel *Programma* stilato per i lettori di «Quadrante» non mancano i richiami ad una non meglio precisata mediterraneità, né si difetta di rimandi ad una necessaria «via nazionale» all'architettura e, più specificatamente, al razionalismo, che sia lineare e, ancor più importante, intransigente ed esclusiva in opposizione tanto alle tendenze straniere di compromesso quanto a quella arbitraria produzione europea munita di caratteri inconciliabili con il più classico spirito italiano. Tensioni non certo inedite per la cultura architettonica nazionale, costantemente alla ricerca di una propria identità artistico-intellettuale che la distingua chiaramente da ciò che la circonda ma che, in questi anni, sulla scia dei plurimi successi del regime, inizia ad assumere toni ben diversi e pretese che non nascondono rinnovate ambizioni spaziali e temporali.

---

<sup>34</sup> P. Bottoni, M. Cereghini, L. Figini, G. Frette, Enrico A. Griffini, P. Lingeri, G. Pollini, Gian L. Banfi, L. Barbiano di Belgiojoso, E. Peressutti, Ernesto N. Rogers, *Un programma di Architettura*, cit., pp. 5-6.

Ambizioni che accompagnano il lettore di «Quadrante» lungo tutto il 1933, incanalate in un discorso architettonico che sempre più accoglie nel suo campo semantico volontà di potenza non più affidate a voci sparse e isolate né ipotizzate per confrontarsi con qualcosa di altro – come può essere, esemplificando, l’ambiente coloniale – ma ora accettate e generalmente condivise nel tentativo di misurarsi e contrapporsi al contesto europeo e internazionale. Così, ad esempio, il resoconto stilato da Pietro Maria Bardi in occasione del IV CIAM ateniese dedicato alla «città funzionale»<sup>35</sup> e pubblicato su «Quadrante» nel settembre del 1933 si tramuta – pur non tralasciando alcune polemiche prettamente materiali<sup>36</sup> – nell’esaltazione di un’Italia che viaggia a ritmo incessante «sopra un binario di avvenire»<sup>37</sup>, di una nazione che sulle orme di una “rivoluzione” ancora operante «ha superato molti punti convenzionali e ipocriti della vita sociale» e che è pronta ad assumersi l’onere di essere «determinatrice della civiltà della nostra epoca»<sup>38</sup>. Rivoluzione che è motivo di prestigio, autorità e separazione da chi non vuole o non sa comprendere le differenze incolmabili tra l’Italia fascista e il mondo che la circonda. Come fa notare perentoriamente Carlo Belli<sup>39</sup> sulle pagine del periodico milanese celebrando l’anniversario della marcia su Roma:

Siamo in rivoluzione da dodici anni. Per il mondo che non è fascista, questo carattere permanente della nostra rivolta è poco comprensibile. Fuori d'Italia, per rivoluzione s'intende ancora l'atto rapido, violento e transitorio, col quale un popolo insorge a difesa dei suoi presunti diritti. Ma la Rivoluzione Fascista che non reagisce ad un fatto politico ma bensì ad uno stato morale, vive e crepita da dodici anni, poiché qui, ogni giorno scaturisce un gesto di ribellione al codice delle consuetudini inerme; ogni giorno si abroga per sempre una legge dell'etica convenzionale; ogni giorno si compie in Italia un atto, grande o piccolo, che in tutto il resto del mondo non si era ancora compiuto e che forse non si compirà mai. Se questa audace e continua avanzata non fosse, la Marcia su Roma non sarebbe stata che un eroico gesto,

---

<sup>35</sup> Ad Atene, tra gli italiani, erano presenti Giuseppe Terragni, Pietro Maria Bardi, Piero Bottoni e Gino Pollini. Per una ricostruzione complessiva delle vicende del CIAM si vedano: *Per una storia dei Ciam. Antologia di scritti sui congressi internazionali di architettura moderna*, a cura di G. Carnevale, Cluva, Venezia 1984, ed Eric P. Mumford, *The CIAM discourse on urbanism, 1928-1960*, MIT Press, Cambridge 2000. Specificatamente riservato all’edizione ateniese è invece *La Carta d'Atene. Manifesto e frammento dell'urbanistica moderna*, a cura di P. Di Biagi, Officina, Roma 1998.

<sup>36</sup> «Nella cronaca che pubblichiamo – scrive la rivista milanese – il lettore noterà come la nostra delegazione – che, tra parentesi, è andata al congresso a proprie spese realizzando a proprie spese tutto il materiale (l’Italia su 30 città di tutto il mondo ne ha presentate cinque) – ha costantemente affermato quegli ideali d’arte e di morale che noi identifichiamo con il Fascismo, e li ha affermati tra amici di tutta l’Europa, giovando sicuramente al rafforzamento di quella ormai dilagante persuasione d’oltre confine che prevede all’Italia una grande architettura. [...] Eccoci a riferire il nostro resoconto. Bene inteso: non rappresentavamo ufficialmente che noi stessi (perché a noi rappresentanze ufficiali, le gerarchie non ce le danno: sono gli architetti delle case popolari di Roma, dell’Arco ai Caduti di Genova, del «vero barocco modernizzato» che si mettono i tubi di stufa in queste occasioni). Ma speriamo che un bel giorno si capisca che tra il nostro spirito e quello degli altri c’è la differenza che passa tra la fede dei fanatici e lo zelo dei convertiti». Cfr. *Viaggio di architetti in Grecia*, in «Quadrante», Anno I, n. 5, settembre 1933, p. 1.

<sup>37</sup> Pietro M. Bardi, *Cronaca di viaggio*, in «Quadrante», Anno I, n. 5 settembre 1933, p. 35.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> Sulla figura di Carlo Belli – autore del celebre trattato *Kn* da molti considerato il manifesto dell’astrattismo italiano – artista e intellettuale tra i più eclettici del panorama nazionale anni Trenta, si veda, su tutti, *Il mondo di Carlo Belli. Italia anni Trenta, la cultura artistica*, Electa, Milano 1991.

quarantottesco. Quella notte da dodici anni trascorsa, – il ricordo più grande della nostra vita – si è operata una delle più prodigiose trasfigurazioni che la storia ricordi. All'alba del giorno dopo, l'Italia aveva un altro volto. La ribellione che diventa Stato, ossia la rivoluzione intesa come legge. Un capovolgimento così straordinario – può avverarsi una volta nella storia millenaria di un popolo – presuppone due mondi. Il mondo di tutti da una parte, il nostro dall'altra. Finché sarà palese questo carattere del Fascismo, la Rivoluzione sarà ancora in atto<sup>40</sup>.

Da una parte il mondo di tutti, dall'altra l'Italia, fascista e rivoluzionaria, trasfiguratasi – e il termine non pare casuale – in un presente etereo e al contempo incompiuto perché sorretto dalla ricerca di nuovi orizzonti, fatalmente portato ad ampliare le proprie mire, incomprensibile, naturalmente, a chi intenda negarlo rimanendone per questo escluso. «Ormai – scrive ancora Belli – l'Europa ha il destino segnato nel destino del Fascismo», il solo movimento europeo e internazionale a possedere un «richiamo eccezionale alla realtà», una «visione miracolosa della verità» che ha squarciato i simbolismi e le convenzioni desuete e sotto le cui insegne «iniziano a loro volta a marciare i più giovani popoli di Europa»<sup>41</sup>: una marcia che è naturale riprenda «il cammino sull'asse mediterraneo»<sup>42</sup>. Ciò che allora emerge dalle parole del critico roveretano è una narrazione tanto politica quanto teleologica che non si contenta semplicemente di riaffermare una rottura, una distanza tanto dal passato quanto dagli altri contesti presenti ma che ribadisce, invece, la volontà e la certezza di voler indirizzare e dominare un sicuro avvenire.

E non è un caso, forse, che la prima annata di «Quadrante» si chiuda con due lunghi scritti, violentemente politici, imbevuti di tali narrazioni e circonfusi di sfumature messianiche, l'uno di Benito Mussolini e l'altro di Giuseppe Bottai. Mentre l'articolo del gerarca romano – su cui tornerò a breve – si presenta, sostanzialmente, come un'approfondita riflessione sul concetto di rivoluzione e sulla sua declinazione all'interno dell'ideologia fascista e, più specificatamente, del pensiero mussoliniano<sup>43</sup>, lo scritto di Mussolini consiste invece nella parziale trascrizione di un discorso pronunciato a Roma nell'ottobre del 1933 di fronte a trentacinquemila camicie nere fiorentine, in cui il duce, dopo aver annunciato le nuove disposizioni inerenti la *Mostra della Rivoluzione Fascista*, ripercorre le origini del movimento fascista, il ruolo degli avanguardisti fiorentini negli anni del “conflitto civile” e la fatale «priorità storica» del regime, giunto in prossimità del suo dodicesimo anno di vita:

---

<sup>40</sup> C. Belli, *La Rivoluzione 28 ottobre XII*, in «Quadrante», Anno I, n. 6, ottobre 1933, p. 1.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> Mi riferisco a G. Bottai, *Totalità, perennità, universalità della Rivoluzione Fascista*, in «Quadrante», Anno I, n. 8, dicembre 1933, pp. 1-2.

Nostra – declama Mussolini – è la dottrina dello Stato, nostro è il concetto di popolo che diventa arbitro del suo destino e soggetto della sua storia. [...] Quello che è stato durante gli undici primi anni del Regime, è il tempo delle «opere», della gagliarda e quotidiana costruzione. Sarà anche il tempo della pace? Non dipende più soltanto da noi. Noi abbiamo dimostrato nella maniera più ferma, più schietta e più leale che desideriamo la pace, ma con onore e giustizia per tutti. La pace con onore e con giustizia è la pace romana, quella che dominò nei secoli dell'Impero di cui vedete qui attorno le formidabili vestigia. Pace conforme al carattere e al temperamento della nostra razza latina e mediterranea, che voglio esaltare dinanzi a voi, perché è la razza che ha dato al mondo, fra i mille altri, Cesare, Dante, Michelangelo, Napoleone. Razza antica e forte di creatori e di costruttori, determinata ed universale ad un tempo che ha dato tre volte nei secoli e darà ancora le parole che il mondo inquieto e confuso, attende. [...] Levate, o Camicie Nere Fiorentine, verso il sole di Roma i vostri gagliardetti e le vostre armi e salutate la marcia fascista che dall'Italia continua sulle strade dell'Europa e del Mondo<sup>44</sup>.

Moniti che Mussolini non mancherà di ribattere incessantemente negli anni successivi – scanditi da un'endemica e pervasiva retorica imperiale –, e che, *per li rami*, discendono dalle certezze di una nazione che si crede creatrice di storia, inarrestabile, arbitra del proprio destino, in marcia sulle strade d'Europa e del mondo. Un destino di pace, certamente, ma di una pace che dovrà essere romana e imperiale, conforme allo spirito di una razza latina e mediterranea custodita, nel presente, dall'incedere della “rivoluzione fascista”. Quella che si appresta ad entrare nell'anno tredicesimo dell'*Era fascista* è allora, per dirla con le parole di Ugo Ojetti, una «Italia in mostra»<sup>45</sup>, un'intera nazione che affronta il mondo a testa alta e che si dichiara pronta a segnare il passo degli anni a venire perché sola tutrice di una razza antica, mitica se si vuole, di creatori e costruttori. Costruttori che nella rinascita non solamente spirituale ma concreta, materiale della volpiana «Italia in cammino»<sup>46</sup> non tarderanno a recuperare tali valori e categorie storiche per applicarli a quello che verrà determinandosi come uno dei più importanti spazi d'azione per la cultura architettonica italiana anni Trenta, ossia la città.

Se è vero che il problema della città è uno dei fondamenti stessi dell'agire architettonico e che i tentativi di una sua risoluzione attraversano la storia del “mestiere” di Dedalo, dalle origini mitiche fino ai nostri giorni, è anche necessario riconoscere che nel corso del ventennio mussoliniano tale complessa problematica viene declinata secondo canoni peculiari, indissolubilmente legati agli

---

<sup>44</sup> *Mussolini alle camicie nere fiorentine*, in «Quadrante», Anno I, n. 7, novembre 1933, p. 1. Per il discorso integrale del duce rimando a B. Mussolini, *Alle camicie nere fiorentine*, vol. XXVI, *Dal Patto a Quattro all'inaugurazione della Provincia di Littoria*. (8 giugno 1933-18 dicembre 1934), pp. 77-79.

<sup>45</sup> U. Ojetti, *L'Italia in mostra*, in «Pegaso», Anno V, n. 6, giugno 1933, p. 743.

<sup>46</sup> Faccio riferimento, naturalmente, alla celebre opera di G. Volpe, *L'Italia in cammino. L'ultimo cinquantennio*, Laterza, Roma-Bari 1991 [1927].



spazi e ai tempi del totalizzante contesto politico<sup>47</sup>. La città di cui discutono architetti, ingegneri e urbanisti italiani agli inizi degli anni Trenta non è un organismo separato dal corpo, una struttura scissa dagli sviluppi della storia nazionale ma è, invece, la «città corporativa», esempio più alto della rinnovata concordia sociale, realizzazione materiale e collettiva delle aspirazioni del presente, «sacrificio – per citare Gaetano Ciocca ed Ernesto Nathan Rogers – della propria attività individuale nell’immenso crogiuolo delle attività della Nazione»<sup>48</sup>. «Ecco – scrivono i due su «Quadrante» – il punto di partenza per lo studio della città futura ideale, che non sarà la città più ricca, o la più popolosa ma quella che fornirà agli uomini la migliore possibilità di raggiungere il perfetto equilibrio della vita»<sup>49</sup>.

Un equilibrio che negli immaginari dipinti dai tanti architetti vicini alla rivista milanese dovrà essere «espressione di organizzazione definita», cui spetterà semplicemente di assecondare «lo sviluppo della vita: perché il Fascismo chiarifica in ciascuno la coscienza della stirpe radicata nella storia» ed «esalta l’orgoglio di una virilità creatrice»<sup>50</sup> che nella città corporativa troverà la sua applicazione più pura e perfetta. Città – e sono ancora riflessioni del Gruppo B.B.P.R. – che non necessiterà di essere mascherata, artificiosamente camuffata o modellata secondo linee guida

---

<sup>47</sup> È naturalmente impossibile, per chi scrive, ripercorre le origini e la storia dell’urbanistica europea e, più specificatamente italiana, tanto per semplici ragioni spaziali quanto per evidenti lacune di cui è pienamente consapevole l’autore stesso. Più utile, allora, è circoscrivere la tematica al contesto politico e temporale preso in considerazione senza ampliare eccessivamente lo sguardo e sconfinare in terreni perigliosi e di difficile gestione. Da questo punto di vista, la migliore panoramica d’insieme rimane ancora *Urbanistica fascista. Ricerche e saggi sulle città e il territorio e sulle politiche urbane tra le due guerre*, cit. Opere più specifiche, senza entrare nel vastissimo campo delle ricerche “locali”, sono invece R. Mariani, *Fascismo e “città nuove”*, Feltrinelli, Milano 1976; H. Millon, *Some New Towns in Italy in the 1930s*, in *Art and Architecture in the Service of Politics*, edited by H. Millon and L. Nochlin, MIT Press, Cambridge-London 1978, pp. 326-341; L. Nuti e R. Martinelli, *Le città di strapaese. La politica di «fondazione» nel ventennio*, Franco Angeli, Milano 1981; *La costruzione dell’utopia. Architetti e urbanisti nell’Italia fascista*, in particolare la *Parte Seconda*, cit.; Diane Y. Ghirardo, *Building New Communities. New Deal America and Fascist Italy*, cit.; L. Di Nucci, *Fascismo e spazio urbano. Le città storiche dell’Umbria*, il Mulino, Bologna 1992. Utili anche i richiami a G. Ciucci, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*, cit., e Id., *L’urbanista negli anni ’50 (sic!): un tecnico per l’organizzazione del consenso*, in *Il Razionalismo e l’architettura in Italia durante il Fascismo*, cit., pp. 28-30; Diane Y. Ghirardo e K. Foster, *I modelli delle città di fondazione in epoca fascista*, in *Storia d’Italia: Annali* vol. VIII. *Insedimenti e territorio*, a cura di C. De Seta, Einaudi, Torino 1985, pp. 629-674; *Città immaginata e città costruita. Forma, empirismo e tecnica in Italia tra Otto e Novecento*, a cura di C. Bianchetti, Franco Angeli, Milano 1992; P. Nicoloso, *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell’Italia fascista*, cit.; G. Zucconi, *La città contesa. Dagli ingegneri sanitari agli urbanisti (1885-1942)*, cit., pp. 155-193, e al volume curato da Salvatore Adorno, *Professionisti città e territorio. Percorsi di ricerca tra storia dell’urbanistica e storia della città*, cit. Celebri, infine, i resoconti letterari offerti da A. Pennacchi, *Fascio e martello. Viaggio per le città del Duce*, Laterza, Roma-Bari 2008. Per una sguardo di livello europeo sull’urbanistica, invece, sintetico ma di grande spessore analitico e arricchito di una utilissima sezione antologica rimando a F. Choay, *La città. Utopie e realtà*, 2 voll., Einaudi, Torino 1975 con un’attenzione particolare per l’*Introduzione* al primo volume. Efficaci anche le panoramiche sul tema offerte da: L. Benevolo, *Le origini dell’urbanistica moderna*, Laterza, Roma-Bari 2006 [1963], P. Sica, *Storia dell’urbanistica. Il Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1996 [1978] e D. Calabi, *Storia dell’urbanistica europea. Questioni, strumenti, casi esemplari*, Mondadori, Milano 2008.

<sup>48</sup> G. Ciocca ed Ernesto N. Rogers, *La città corporativa*, in «Quadrante», Anno II, n. 10, febbraio 1934, p. 25. Sulla lunga e poliedrica attività, non solo ingegneristica, di Ciocca si veda Gaetano Ciocca, *Costruttore, inventore, agricoltore, scrittore*, a cura di Jeffrey T. Schnapp, Skira, Milano 2000.

<sup>49</sup> G. Ciocca ed Ernesto N. Rogers, *La città corporativa*, cit., p. 25.

<sup>50</sup> B.B.P.R., *Certi quartieri delle maggiori e minori città d’Italia sono un insulto all’igiene e alla morale*, in «Quadrante», Anno II, n. 11, marzo 1934, p. 20.

assimilate o prese in prestito da altri ma che si imporrà, provvidenzialmente, come l'ennesimo punto luminoso di «un diagramma ascendente», dei «gradini compiuti dalla nostra razza nel cammino della civiltà»<sup>51</sup>. Un compito, scrivono Gian Luigi Banfi e Lodovico Barbiano di Belgiojoso nel maggio 1934, quello di «creare questo volto alle città italiane» cui conduce lo stesso «Stato Fascista»:

Lo Stato Corporativo che assegna ai fattori della vita sociale, politica ed economica della Nazione una funzione precisa, inquadra gli individui in una compagine nazionale per potenziare al massimo il rendimento di ognuno. Il Corporativismo, che è ordine e gerarchia, non può permettere che nel quadro completo di vita nazionale, basata sulla cooperazione anzi più sull'assolvimento di compiti gerarchicamente assegnati dallo Stato, le città possano decidere, libere arbitre della propria vita, direttive indipendenti e molte volte in antitesi con le necessità della Nazione. [...] La meta non è un'utopia, e le mentalità arretrate e orientate verso tendenze sorpassate, non potranno certo impedire di raggiungerla, quando tutta una Nazione collabora compatta sotto il segno del Littorio, per una realizzazione nella quale sono in campo la sanità e l'avvenire del suo popolo<sup>52</sup>.

Ai concetti di stirpe e razza, ai richiami ad un ordine collettivo che asseconi la contemporaneità e agisca compatto «sotto il segno del Littorio», si affianca allora un quadro in cui non «esiste contrapposizione fra città Corporativa e città Fascista»<sup>53</sup>, in cui civiltà, architettura e urbanistica collaborano vicendevolmente per dare vita a spazi che siano rappresentativi non solo del presente e per il presente ma che guardino all'avvenire della Nazione in marcia, alle sue mete tutt'altro che utopiche, reali, ai «nuovi orizzonti – citando Enrico Peressutti – che giorno per giorno si aprono davanti a chi sappia veramente e soprattutto possa, perché libero da qualsiasi pregiudizio, identificarli, raggiungerli e percorrerli. Mete e orizzonti tanto più lontani quanto più ci si attarda nell'aprire gli occhi e nel curare»<sup>54</sup>:

Non ci si vuole accorgere – continua Peressutti – soprattutto di una cosa: che il regime corporativo è non solo un sistema politico, ma è principalmente un'etica, un modo di vita che deve sostituirsi di pari passo con l'evolversi delle corporazioni all'organizzazione o meglio alla disorganizzazione sociale finora esistente. Non ci si vuol accorgere che questo modo di vita, quest'etica che incide non soltanto nel singolo individuo ma che, organizzando i singoli e le classi dalla casa rurale alle grandi e diverse zone di attività

---

<sup>51</sup> *Ibidem.*

<sup>52</sup> Gian L. Banfi e L. Barbiano di Belgiojoso, *Urbanistica anno XII. La città corporativa*, in «Quadrante», Anno II, n. 13, maggio 1934, p. 2. Affermazioni che – spostando lo sguardo dall'individuo alla città – sembrano ricalcare, non certo casualmente, i principi contenuti nella celebre *Dottrina del Fascismo* firmata dal solo Mussolini ma usualmente attribuita a Giovanni Gentile. Cfr. B. Mussolini, voce *Fascismo*, in *Enciclopedia italiana*, vol. XIV, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1932, pp. 847-884. Alla voce, com'è ormai noto, collaborarono anche Arturo Marpicati e Gioacchino Volpe.

<sup>53</sup> L. Barbiano di Belgiojoso e Gian L. Banfi, *Urbanistica corporativa*, in «Quadrante», Anno II, n. 16-17, agosto-settembre 1934, p. 40

<sup>54</sup> E. Peressutti, *Urbanistica corporativa. Piani regolatori*, in «Quadrante», Anno II, n. 20, dicembre 1934, p. 1.

degli aggregati urbani, fino al complesso vitale dello Stato, dà a tutti un'impronta di ordine funzionale e un volto inconfondibile che non è più tollerabile se basi su vuoti concetti accademico-estetici sorpassati dall'impeto e dalle esigenze degli stessi elementi. La futura città fascista, la città corporativa, non la si può costringere fin dalla sua nascita in forme di falso estetismo romantico arbitrario e contingente. Dalla strada cittadina a quella provinciale e nazionale fino alle diverse zone pubbliche e private di lavoro e di abitazione della città, dagli edifici pubblici di rappresentanza alle piazze e viali che l'urbanista è chiamato a risolvere tutto deve essere improntato a un unico concetto ben definito. La perfetta classicità del concetto di città corporativa realizzato in un clima di rinascimento spirituale quale è il nostro deve trovare nella sua realizzazione tecnico-urbanistica e implicitamente in quella estetica, forme ed espressioni altrettanto classiche di concetto per quanto moderne nella forma. [...] Si dimentica troppo spesso che lo scopo ultimo è lo Stato, e che qualsiasi opera qualsiasi idea che non segua le sue direttive gli è contro perché intralcia e disturba l'ordine e la gerarchia che sono alla base dello Stato corporativo. In una colonna di militi che marciano in cadenza, quello che sbaglia è fuori fase e lo si identifica subito. Se nella vita militare quel milite dà soltanto noia e toglie all'insieme il carattere di unità estetica, nella vita sociale inquadrata nello Stato, il fuori fase non solo intralcia ma scompagina il meccanismo totale. Va perciò subito eliminato e sostituito. Al tempo del liberalismo in politica come in urbanistica, si tollerava il fuori fase, anzi questi aggiungeva un fronzolo di più al caos di idee ed era ammirato dai sentimentalisti e dai romanticoidi come un'espressione di genialità. Oggi la vita sociale è cambiata, è diventata meccanismo di precisione e a colori [*sic!*] i quali credono il contrario diciamo subito che essa non toglie alcuna libertà dell'individuo, ma organizza e disciplina la libertà, per uno scopo comune. Sono cambiati i rapporti tra gli individui stessi; tra Stato da una parte e individuo (in tutte le sue attività e organizzazioni) dall'altra; ne deriva che sono cambiate tutte le manifestazioni comprese tra questi due poli e con essi l'impostazione di tutti i problemi che hanno e premesse contenute nell'ambito di questi due punti fissi: Stato e individuo<sup>55</sup>.

Toni forti e intransigenti quelli di Peressutti e degli altri architetti di «Quadrante» che esaltano le prospettive future del regime, il suo voler e poter essere modello non solo politico ma etico per coloro che intendano percorrere le vie della contemporaneità. Toni che, come già rilevava Roberto Papini nella descrizione dell'utopica *Universa*, non accettano esitazioni o contrapposizioni – da sostituire ed eliminare – e da cui emerge la certezza di poter raggiungere qualunque meta spaziale e temporale purché non sia il singolo, l'isolato individuo a dettare il passo verso un sano e sicuro avvenire ma la Nazione nella sua totalità. Citando ancora Carlo Belli nell'ennesima commemorazione delle origini sansepolcriste:

Finché vivremo, questa data del 23 marzo sarà la più cara per noi. A pensarci bene, del tempo ne è passato e questa constatazione ci dà pure un po' di sgomento. Quindici anni. L'età di un bel ragazzo. Ed è bello anche pensare che il Fascismo sia come un adolescente. Un adolescente gagliardo in mezzo a tanti vecchietti: l'Europa insomma. Quando questo giovane sarà un uomo, i vecchietti saranno forse tutti morti per cedere il turno ad altrettanti neonati i quali non potranno che chiedere aiuto all'unico uomo in piedi.

---

<sup>55</sup> *Ivi*, pp. 1-2.

La profezia del Capo ha un destino ineluttabile di verità. Sì, tra dieci anni solamente tutta l'Europa sarà fascista, perché il Fascismo non è più un partito, ma un'etica, anzi l'etica universale per gli uomini di questo secolo. Noi guardiamo con molta serenità a questa nostra potenza che ci rende fin da ora arbitri dei destini d'Europa; ma la gioia diviene traboccante quando, partendo dai fatti che già costituiscono la realtà di oggi, diamo uno sguardo alla Italia di domani. [...] Chi affonda lo sguardo nel futuro, vede un' Europa fascista e corporativa. L'abolizione delle distanze, ottenuta coi mezzi meccanici, immette la comodità nella casa dell'uomo fino a esaudire le esigenze individuali. Allora quest'uomo orienta le proprie aspirazioni verso idealità che partecipano di un carattere universale. Il benessere della collettività diventa la meta. Il corporativismo fascista conduce ad essa. Beati coloro che ancora non sono balilla: nella maturità essi vedranno il nostro sogno raggiunto. Questo sogno che è nato il 23 marzo 1919<sup>56</sup>.

Totalità, perennità e universalità di una “rivoluzione” che possiede un destino ineluttabile di verità e che in virtù della propria potenza può guardare ad un futuro radioso e senza confini. Totalità, perennità e universalità, ritornando all'articolo di Giuseppe Bottai del dicembre 1933, «frutto non già d'un invenzione improvvisa, ma d'un'elaborazione lenta, le cui premesse si confondono con le origini stesse del Fascismo»<sup>57</sup>. «Forze» che muovono il fascismo e lo sorreggono nella sua espansione e che, conclude Bottai, combinandosi tra di loro «conferiscono al movimento fascista qualità di coerenza e di conseguenza, che nessuna dottrina politica può oggi vantare. L'una condiziona le altre: è l'assoluto rigore della sua unità concettuale, che gli consente uno sviluppo continuo ed amplissimo nello spazio e nel tempo illimitato senza dispersioni e deviazioni. Tutte le soluzioni e tutte le applicazioni sono possibili, col variare dei problemi e dei popoli, quando l'idea centrale conservi e rafforzi la sua originaria integrità»<sup>58</sup>. Integrità che nell'anno 1934 non mancherà di mettersi nuovamente alla prova e che coinvolgerà la cultura architettonica, tutta, in due grandi eventi dai chiari contorni politici, celebrativi e propagandistici: il Concorso di primo grado per l'edificazione, sulla via dell'Impero, del nuovo Palazzo Littorio a Roma e la grande *Esposizione dell'Aeronautica Italiana* di Milano.

---

<sup>56</sup> C. Belli, *23 marzo: Atto di nascita del fascismo*, in «Quadrante», Anno II, n. 11, marzo 1934, p. 3. L'articolo è sostanzialmente un commento di Belli allo storico discorso pronunciato da Benito Mussolini il 23 marzo 1919, a Milano, durante l'adunata interventista di Piazza San Sepolcro – integralmente riproposto da «Quadrante» – unanimemente riconosciuto come l'atto costitutivo del movimento fascista. Per la versione originale del discorso cfr. B. Mussolini, *Atto di nascita del Fascismo*, vol. XII, *Dagli armistizi al discorso di Piazza San Sepolcro (13 novembre 1918-23 marzo 1919)*, pp. 321-322.

<sup>57</sup> G. Bottai, *Totalità, perennità, universalità della Rivoluzione Fascista*, cit., p. 1.

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 2.

## 2. «Navigare necesse». Totalità, perennità, universalità

L'architettura è un processo che ordina valori attraverso un'intenzionalità individuale, può anticiparne i significati, non li genera: un convento può diventare una caserma, poi una scuola, infine un museo, perché le funzioni le discute e le muta una società, perché i progetti [...] si realizzano, se sono condivisi.

C. OLMO, *Sotto la cenere dell'autorità*<sup>59</sup>

Delle tante suggestioni architettoniche commissionate, realizzate o semplicemente pensate lungo i vent'anni della dittatura mussoliniana, quella del concorso per il Palazzo del Littorio è certamente tra le più ambiziose e significative perché capace, all'epoca, di attirare l'interesse dell'intero universo culturale italiano suscitando violente discussioni e dibattiti non soltanto tra gli addetti ai lavori ma anche all'interno degli isolati e da tempo esautorati consessi politici parlamentari<sup>60</sup>. Inaugurato il 27 dicembre del 1933 con la pubblicazione del Bando Ufficiale ma ancora una volta anticipato da molteplici interventi apparsi su riviste e quotidiani<sup>61</sup>, il concorso ebbe una storia lunga e frastagliata conclusasi, com'è noto, con il parziale fallimento dell'impresa in virtù del palese ridimensionamento dei suoi propositi originari, soverchiati dalle tante e più profonde problematiche

---

<sup>59</sup> C. Olmo, *Architettura e Novecento. Diritti, conflitti, valori*, Donzelli, Roma 2010, p. 111.

<sup>60</sup> In particolare, il 26 maggio 1934 mentre si discuteva di un decreto che avrebbe riconosciuto il Palazzo di pubblica utilità destinandolo, quindi, a ricevere finanziamenti statali, si scatenò alla Camera una feroce *bagarre* tra alcuni parlamentari che evidenziarono le possibili derive del Concorso verso stili poco consoni allo "spirito italiano" e i rappresentanti artistici presenti – Alberto Calza Bini, Cipriano Efisio Oppo e Antonio Maraini – a difendere la coerenza e le ragioni del grande evento. La diatriba fu risolta in prima persona da Benito Mussolini con un comunicato Stefani del 10 giugno in cui affermava «il suo compiacimento e il suo plauso» per il lavoro svolto nelle due occasioni sopra citate e per quello ancora da compiere. Per una sintesi di tali avvenimenti e per la loro eco su scala nazionale si vedano G. Ciucci, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*, cit., pp. 139 e sgg. e Maria G. Messina, *L'orma fermata nella pietra. Il concorso per il palazzo del Littorio del 1934*, in *Il teatro del potere*, cit., pp. 117-147. La cronaca della seduta parlamentare e i relativi interventi, invece, sono parzialmente riportati in L. Patetta, *L'architettura in Italia: 1919-1943. Le polemiche*, cit., pp. 363-364.

<sup>61</sup> Su tutti, ancora una volta, quello di Pietro Maria Bardi che all'indomani dell'inaugurazione di via dell'Impero pubblicava un lungo articolo su «Il Lavoro Fascista»: «Inaugurata la Via dell'Impero, da più parti si è giustamente avanzata la proposta di costruire su alcune di quelle aree edifici dello stile del nostro tempo. La proposta ha scandalizzato il rudero e ha riempito di respiro l'uomo novecentesco. Fervono le discussioni, mentre scriviamo, e tutti hanno un'idea da avanzare, idea nuova di zecca o ritardataria di qualche anno sulle svariate scritte relative alla necessità di vivificare la zona monumentale di Roma con costruzioni della nostra giornata fascista più avventurosa, audace, stracarica di futuro. [...] Lanciamo quest'idea: *trapiantare sulla Via dell'Impero la Mostra della Rivoluzione debitamente riveduta e sintetizzata nella sua essenzialità documentaria*. Non sotto forma di museo ma nell'efficacia politica del suo significato. Costruire, in altre parole, la Casa del Fascismo, durevolissima, monumento sgominatore di tutti i monumenti edili di Roma. Il Fascismo può, deve possedere una sua Casa destinata a conservare e a tramandare lo spirito della sua rivoluzione. [...] Il Fascismo è costruzione, è elevazione, è metodo: ecco il significato di una costruzione che si alza con il progredire delle realizzazioni e il diffondersi di un'idea». Pietro M. Bardi, *Ristampe*, in «Quadrante», Anno II, n. 16-17, agosto-settembre 1934, p. 2

politiche, sociali, culturali e artistiche che impegnarono il regime nella seconda metà degli anni Trenta e dalle evidenti complessità finanziarie legate alla realizzazione dell'opera<sup>62</sup>.

Bandito dal Partito Nazionale Fascista, d'intesa con il Governatore di Roma e con la Regia Accademia d'Italia – nonché voluto dallo stesso Mussolini<sup>63</sup> – il concorso prevedeva la realizzazione di quella che avrebbe dovuto essere tanto la monumentale casa romana del P.N.F. quanto la sede definitiva della *Mostra della Rivoluzione Fascista* «sintesi», quindi, «di sacro e profano» oltreché espressione del «simbolismo architettonico del fascismo»<sup>64</sup>. Al bando – suddiviso in quattordici punti e accompagnato da alcune *Norme Particolari*<sup>65</sup> – potevano aderire «tutti gli architetti ed ingegneri italiani, anche se residenti all'estero» purché fossero «regolarmente iscritti al Partito Nazionale Fascista, ai rispettivi Albi professionali ed ai Sindacati»<sup>66</sup>, circoscrivendo, in questo modo, la partecipazione a professionisti nazionali di provata, o quantomeno certificata, fede fascista. Al contempo, pur assegnando determinate restrizioni vincolanti sia sul piano urbanistico che su quello stilistico-compositivo<sup>67</sup>, il bando concedeva «piena libertà nei riguardi del sistema costruttivo e dei materiali di costruzione» con la sola, essenziale, condizione che la concezione architettonica dell'opera fosse tale «da corrispondere alla grandezza ed alla potenza impressa dal

---

<sup>62</sup> Per ripercorrere interamente le vicende del concorso di primo grado e i successivi sviluppi della vicenda – elementi che solo parzialmente toccheranno la presente narrazione – rimando direttamente a G. Ciucci, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*, cit., pp. 139-146; E. Gentile, *Il culto del littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, cit., pp. 219-227 e Id., *Fascismo di pietra*, cit., pp. 175-180; Maria G. Messina, *L'orma fermata nella pietra. Il concorso per il palazzo del Littorio del 1934*, cit., pp. 117-147; e, infine, M. Zammerini, *Concorso per il Palazzo Littorio*, Testo & Immagine, Torino 2002, *passim*.

<sup>63</sup> Paolo Nicoloso, sulla base dell'acquisizione di nuove fonti documentarie, ha recentemente affermato che l'intervento del duce «nelle vicende del concorso per il Palazzo del Littorio su via dell'Impero a Roma ha un rilevanza negli sviluppi dell'architettura non sufficientemente evidenziata» e che fu lo stesso Mussolini, in definitiva, a decretare la cerchia dei vincitori. Cfr. P. Nicoloso, *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*, cit., pp. 135-138 e anche Id., *Architetture per un'identità italiana. Progetti e opere per fare gli italiani fascisti*, cit., pp. 71-77.

<sup>64</sup> E. Gentile, *Il culto del littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, cit., p. 219.

<sup>65</sup> Oltre alle norme generali, i concorrenti dovevano tenere conto anche di alcune disposizioni particolareggiate. Tra queste vi erano una precisa disposizione dei sei ingressi – quattro principali e due secondari –, la suddivisione dei vari locali, tanto quelli per uffici quanto quelli “politici” (stanza del duce, G.U.F., P.N.F. etc.), la sistemazione delle sale dedicate alla *Mostra della Rivoluzione* da separarsi dagli altri settori dell'edificio e, infine, l'obbligo che il Sacratio dei Caduti Fascisti fosse in grado di ospitare vere e proprie funzioni religiose. Cfr. *Norme Particolari*, in *Il nuovo stile littorio. I progetti per il palazzo del littorio e della mostra della rivoluzione fascista in via dell'impero*, a cura di Francesco S. Paolozzi, Arti Grafiche Bertarelli, Milano-Roma 1936, pp. XIX-XX. Tra tutte le pubblicazioni riguardanti il Concorso – tanto dell'epoca quanto recenti –, quella curata dal Paolozzi è la sola a raccogliere l'intero ventaglio dei progetti presentati.

<sup>66</sup> *Il Bando di Concorso*, in *Il nuovo stile littorio*, cit., p. XV. Oltre che nel volume curato da Paolozzi, il Bando è riportato interamente anche in *Concorso per il Palazzo del Littorio*, Fascicolo Speciale di «Architettura», Anno XIII, Fratelli Treves, Milano 1934, pp. 4-6; in *Il Bando di concorso per il Palazzo del Littorio a Roma*, in «Casabella», Anno VII, n. 73, gennaio 1934, pp. 7-9 e recentemente, seppur in parte, in M. Zammerini, *Concorso per il Palazzo Littorio*, cit., pp. 26-27.

<sup>67</sup> Nello specifico, il Palazzo sarebbe dovuto sorgere in un'area triangolare compresa tra via dell'Impero, via Cavour e via del Cardello-via del Colosseo senza intaccare, quindi, la visibilità dei Fori Imperiali. Arretrato di almeno 25 metri dall'allineamento di via dell'Impero per accogliere le adunate della folla e perché la vista del Colosseo da Piazza Venezia non fosse irrimediabilmente pregiudicata, non avrebbe dovuto superare per altezza l'antistante Basilica di Massenzio affinché la simmetria della via non fosse compromessa. Cfr. *Il Bando di Concorso*, in *Il nuovo stile littorio*, cit., pp. XV e sgg.

Fascismo al rinnovamento della vita nazionale nella continuità della tradizione di Roma» e che il «Grande Edificio» fosse «degno di tramandare ai posteri, con carattere duraturo e universale, l'epoca Mussoliniana»<sup>68</sup>. Premesse che giustificano gli immediati ed entusiastici riscontri della critica – pressoché unanimi, tolti sparuti casi isolati<sup>69</sup> – che non mancano di richiamare l'importanza epocale del concorso, la sua unicità, il valore non solo artistico ma etico dell'evento, la sua caratura universale:

Fino ad oggi, – commenta la «Domus» di Giò Ponti nel gennaio 1934 – la mole delle opere costruite sotto il segno del Littorio è stata imponentissima: scuole, stadi, colonie, case dei balilla, edifici pubblici. Si può dire che proprio il Regime abbia definito, e caratterizzato, un tipo di architettura: l'architettura che serve al Fascismo; e, senz'altro, l'architettura fascista. Il bando per la «Domus Lictoria» pone, tuttavia, un altro problema per gli artisti italiani: se innalzare uno stadio od una scuola significa accordare il proprio temperamento ad una esigenza pratica dello Stato, innalzare la sede augusta dei Fasci servirà a definire in un'opera d'arte non solo le aspirazioni civili di un'epoca, ma a concretare i motivi ideali di un mondo nuovo. La «Domus Lictoria» sarà, così, non soltanto un'architettura moderna, ma anche una creazione originale dello spirito. [...] Se pure il concorso non genererà una definizione assoluta come la cattedrale gotica, il palazzo del rinascimento o la forma barocca; esso servirà a concludere un lungo dibattito, ed a stabilire una linea al gusto italiano. La continuità della tradizione romana, di cui parla il bando, è una guida precisa che nessuno vorrà intendere come un invito accademico, ma come riferimento ideale. Nella storia delle forme, l'arte romanica è il più illustre esempio della continuità estetica di Roma: anche questi tempi fascisti che sono il ripensamento geniale dell'antica tradizione italica, possono esprimere un'opera che stabilisca al di sopra d'ogni ragione temporale l'universalità del mondo latino. Questa fiducia, prima che un orientamento estetico del bando, è già un omaggio alla virtù creativa degli architetti italiani. Essi lo meritavano, come tutti quelli che misero nelle pietre di Roma un segno incancellabile del primato<sup>70</sup>.

«Avvenimento – scrive Pietro Maria Bardi – enorme per la storia di Mussolini»<sup>71</sup> e della “rivoluzione fascista” e «tema, – osserva Piacentini – che rimarrà tra i più importanti e significativi

---

<sup>68</sup> *Ivi*, p. XVI.

<sup>69</sup> Celebre, in particolar modo, il polemico rifiuto a partecipare di Giuseppe Pagano che pur riconoscendo nel Concorso «l'avvenimento tipico del 1934 nel mondo dell'architettura italiana» tanto da assumere «l'importanza di una svolta decisiva, di una prova sociale piena di responsabilità», sarà profondamente critico nei confronti del Bando e della sistemazione urbanistica dell'opera temendo, in primo luogo, che la presenza di una struttura monumentale come il Colosseo avrebbe potuto oscurare la grandezza dell'erigendo Palazzo e sminuirne il valore simbolico e artistico. Per citare ancora le parole di Pagano: «Una civiltà millenaria è testimoniata da quei ruderi. Piantare davanti a queste rovine il palazzo dei Fasci significa esaltazione di un nuovo «imperium», rinascita di una coscienza romana universale, dominio sul mondo antico. Atto, cioè, di conquista: vittoria dei vivi sui morti. Questa intenzione palesemente rivoluzionaria non si manifesta con mezzi modesti, non può accontentarsi di una figura di secondo piano, deve dominare il luogo come domina le idee». Per le citazioni di Pagano si vedano rispettivamente: G. Pagano, *Per il Palazzo del Littorio. L'opinione di «Casabella»*, in «Casabella», Anno VII, n. 73, gennaio 1934, p. 6 e Id., *Il concorso per il palazzo del Littorio*, in «Casabella», Anno VII, n. 83, ottobre 1934, p. 6. Gli articoli sono entrambi riprodotti in *Giuseppe Pagano, Architettura e città durante il fascismo*, cit., pp. 13 e sgg.

<sup>70</sup> «Domus Lictoria», in «Domus», Anno VII, n. 73, gennaio 1934, p. 1.

<sup>71</sup> Pietro M. Bardi, *Il concorso del Palazzo del Littorio*, in «Quadrante», Anno II, n. 16-17, agosto-settembre 1934, p. 1

del nostro secolo»<sup>72</sup> cui gli architetti italiani rispondono in massa attratti tanto dai premi previsti dal Bando e dalla vantaggiosa prospettiva di scalare le gerarchie artistiche del regime quanto «dalla responsabilità morale e civile che dovrà assumersi nei secoli l'architetto prescelto»<sup>73</sup>. Una responsabilità che si concretizza nella possibilità, richiamata nella precedente citazione pontiana, di definire i motivi non solo civili ma ideali di un mondo in procinto di sorgere e che intende riaffermare nella pietra la perennità dell'universalismo latino e il suo incancellabile primato.

Più di cento furono i progetti presentati alla Commissione Giudicatrice<sup>74</sup>, settantuno – o settantadue a seconda delle fonti<sup>75</sup> – quelli ammessi ad una prima pubblica esposizione e quattordici quelli prescelti per un ulteriore concorso di secondo grado che avrà luogo solamente nel 1937 con criteri di ambientazione e obiettivi di fondo politici e simbolici totalmente differenti<sup>76</sup>. Una mole ragguardevole di schizzi e modelli che a seguito della scadenza del Bando – prevista per l'aprile del 1934 e prolungata per due volte fino al mese di luglio – occuperà stabilmente le principali riviste artistiche italiane offrendosi come una «rassegna totale»<sup>77</sup>, una testimonianza ampia e articolata delle contemporanee condizioni del campo architettonico nazionale. Testimonianza che risulta ancor più incisiva considerando il peso dichiaratamente politico-propagandistico dell'opera e su cui è necessario, seppur brevemente, soffermarsi. Se è impossibile, infatti, analizzare i singoli modelli – privilegiando, come talvolta è stato fatto, quelle proposte retrospettivamente giudicate come innovative e moderne<sup>78</sup> – si può almeno provare a rintracciare i criteri dominanti e le aspirazioni che

---

<sup>72</sup> M. Piacentini, *Il concorso nazionale per il progetto del palazzo del littorio e della mostra della rivoluzione fascista in via dell'Impero*, in apertura a *Concorso per il Palazzo del Littorio*, cit., p. 3.

<sup>73</sup> G. Pagano, *Per il Palazzo del Littorio. L'opinione di «Casabella»*, cit., p. 6.

<sup>74</sup> Tra cui figurano: Achille Starace – allora Segretario del P.N.F. nel ruolo di Presidente –, Giovanni Marinelli – Segretario Amministrativo del P.N.F. e persona di fiducia di Mussolini all'interno della Commissione –, Francesco Boncompagni Ludovisi – Governatore di Roma –, Armando Brasini, Cesare Bazzani e Marcello Piacentini – Accademici d'Italia con quest'ultimo Segretario e relatore della Commissione –, Corrado Ricci – sostituito in corsa, dopo il decesso di Ricci, da Pietro Portaluppi –, Alberto Calza Bini – Segretario Nazionale del Sindacato Fascista Architetti –, Edomondo Del Bufalo – Segretario Nazionale del Sindacato Fascista Ingegneri –, Paolo Salatino – Ispettore generale dei Servizi tecnici del Governatorato – e, infine, Antonio Muñoz – Direttore dell'Ufficio di Belle Arti del Governatorato di Roma –. Cfr. *Il Bando di Concorso*, in *Il nuovo stile littorio*, cit., p. XV.

<sup>75</sup> «Architettura» parla di settantadue progetti ammessi alla pubblica esposizione mentre Ciucci, ad esempio, ne conta settantuno. Cfr. G. Ciucci, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*, cit., p. 142.

<sup>76</sup> Abbandonata la zona dei Fori, si sceglierà come ambientazione dell'opera un'area trapezoidale alla fine di via dei Trionfi – oggi viale Aventino – delimitata dall'edificio delle Poste di Adalberto Libera su via Marmorata allora in costruzione. Decisamente calmierato, poi, il livello simbolico del Palazzo che da sacrario del movimento, monumento in cui concretare la potenza del fascismo, si trasformerà in un semplice palazzo per uffici. Oggi, com'è noto, ospita il Ministero degli Affari Esteri. Per una sintesi del Concorso di secondo grado rimando a M. Zammerini, *Concorso per il Palazzo Littorio*, cit., p. 67.

<sup>77</sup> *Presentazione del compilatore*, in *Il nuovo stile littorio*, cit., p. VII.

<sup>78</sup> Non esiste alcuna pubblicazione – né estetica né tantomeno storica – che prenda in considerazione il Concorso nella sua interezza analizzando la totalità dei progetti presentati e la coeva letteratura artistica e critica. Scelta limitante, a parer di chi scrive, cui non si sottraggono né i volumi di Emilio Gentile – di pura impostazione storiografica – né le opere di Giorgio Ciucci e Massimo Zammerini, precedentemente citate, più focalizzate sui valori stilistico-progettuali. Una tendenza già rintracciabile nei numeri monografici delle riviste dell'epoca se si pensa che l'«Architettura» diretta da Piacentini propose ai lettori 43 progetti, «cernita larga» – scrive la rivista – «perché lo scopo era quello di dimostrare in tutti i suoi aspetti il processo della formazione architettonica italiana attuale e può ben dirsi che questo concorso offra materiale sufficiente di giudizio a chi voglia da sé fare il punto». Cfr. *Criteri di esposizione della materia nel presente*



sembrano voler legare non solo l'estetica dei progetti ma anche i valori storici e culturali su cui questi ultimi intendono fondarsi. Criteri che non paiono distanziarsi dalle contemporanee riflessioni universalistiche e primatiste, a tinte latine e mediterranee e che in sede di concorso si allineano alla concreta volontà di «fermare in un sol blocco un momento della civiltà di un popolo da tramandare nei secoli»<sup>79</sup>.

Ed è questo, allora, un primo valore che emerge tanto nel Bando Ufficiale quanto nei commenti critici e nelle presentazioni progettuali, anche al netto delle consuete discrasie culturali e stilistiche dei tanti partecipanti: la volontà di eternare nel tempo le gesta di una civiltà rinnovata nel segno del Littorio, la fiducia nell'avvenire, la *perennità*. Nella prospettiva storica di un regime sovraccarico del proprio presente, i confini temporali non hanno più senso di esistere perché è certo e indubitabile che le generazioni future siano destinate a marciare al passo dell'Italia fascista, il solo a carattere duraturo e, ulteriore postilla, universale. Idee che i tanti architetti e ingegneri partecipanti al concorso non mancano di riportare nelle descrizioni dei vari e poliedrici progetti, sia che si tratti di affermati professionisti apertamente *engagé*, sia che si tratti dei moltissimi minori, forse meno coinvolti, in taluni casi, politicamente o ideologicamente nelle dinamiche dell'evento eppure spinti dall'imponenza e dal prestigio di quest'ultimo a misurarsi con le strutture artistiche e concorsuali del regime.

Qui, ponendo in secondo piano le forme e dando spazio al linguaggio e ai concetti, le distanze si assottigliano, le retoriche si uniformano e le aspirazioni si condensano in una volontà unitaria e al contempo tripartita: totale, universale e perenne. In quest'ottica, a ben vedere, non vi è alcun discrimine tra il «concetto fondamentale» che informa i progetti del corposo gruppo capeggiato da Giuseppe Terragni<sup>80</sup> [Figg. 1-2] quello di «universalità, di unità, di potenza, di sapienza in diretto collegamento colle tradizioni imperiali del Foro Romano»<sup>81</sup> e lo spirito del «Fascio Littorio faro di civiltà contemporanea» destinato da Roma ad irradiare «la terza luce», a riaffermare «la sua missione universale», a protendere, infine, «il suo benefico influsso sull'avvenire»<sup>82</sup> di un architetto e urbanista come Oriolo Frezzotti [Fig. 3]. Universalità e perennità che tornano tanto nel «Navigare necesse» e nella certezza di un mondo a «rotta mussoliniana»<sup>83</sup> di Mario Palanti [Fig. 4], quanto nel

---

*volume*, in *Concorso per il Palazzo del Littorio*, cit., p. 8. Ancora più selettiva, com'è prevedibile, è invece la «Casabella» di Pagano che prende in considerazione diffusamente solo nove progetti. Nello specifico si tratta delle proposte di: Banfi-Barbiano di Belgiojoso-Danusso-Figini-Peressutti-Pollini-Rogers; Carminati-Lingeri-Saliva-Terragni-Vietti-Nizzoli-Sironi; Cuzzi-Levi-Montalcini-Pifferi; Libera; Montuori-Piccinato; Petrucci; Muratori-Tedeschi; Pica; Ponti; Ridolfi-Cafiero-La Padula-Rossi. Cfr. «Casabella», Anno VII, n. 82, ottobre 1934, *passim*.

<sup>79</sup> *Presentazione del compilatore*, in *Il nuovo stile littorio*, cit., p. VII.

<sup>80</sup> Coadiuvato dagli architetti Antonio Carminati, Pietro Lingeri, Ernesto Saliva, Luigi Vietti e dai pittori Marcello Nizzoli e Mario Sironi.

<sup>81</sup> Carminati - Lingeri - Saliva - Terragni - Vietti, in *Il nuovo stile littorio*, cit., pp. 1-2.

<sup>82</sup> Frezzotti, in *Il nuovo stile littorio*, cit., p. 41.

<sup>83</sup> Palanti, in *Il nuovo stile littorio*, cit., p. 59. Il motto – originariamente riportato da Plutarco nella versione estesa *navigare necesse est, vivere non necesse* – fu pronunciato da Pompeo Magno davanti ai soldati recalcitranti ad

«Tempio della Religione Fascista, [...] con carattere duraturo ed universale»<sup>84</sup> di un monumentalista come Fernando Biscaccianti [Fig. 5].

Valori, ancora, che informano tanto le «strutture razionali di ciclopiche dimensioni [...] destinate a sfidare i secoli e tramandare ai posteri il tempo di Mussolini»<sup>85</sup> di Angelo Bordoni, Luigi Maria Caneva e Carlo Ottavio Marchetti [Fig. 6], quanto la «mole» proposta da Francesco Priori che imprima «nel mondo intero il senso duraturo dell'epoca Mussoliniana»<sup>86</sup> [Fig. 7] e che, come affermano Giulio Gra, Ulisse Stacchini e Cesare Pascoletti presentando i loro rispettivi progetti [Figg. 8-10], faranno dell'opera un simbolo non soltanto presente «ma anche passato, e soprattutto futuro»<sup>87</sup>. Un «ponte ideale tra il passato e l'avvenire»<sup>88</sup>, l'espressione più elevata di un'era in cui il «Fascismo ha trionfato, regna incontrastato in Italia e si afferma nel Mondo», il «monumento che ricordi nei secoli questa compattezza spirituale, meraviglioso esempio a tutti i popoli, luminosa premessa nei futuri Destini della Patria»<sup>89</sup>. Citando la presentazione progettuale di Giuseppe Pensabene [Fig. 11]:

Se la Casa Littoria e la Mostra della Rivoluzione debbono più che rappresentare, incidere, nello sviluppo dei secoli futuri, l'ardente epoca di Mussolini: se dobbiamo ricordare a noi e insegnare agli altri l'idealità intransigente della nostra fede, lo spirito puro della nostra santa battaglia e il sacrificio glorioso dei nostri indimenticabili martiri: se infine dobbiamo creare il centro da dove possa elevarsi possente e saggia la parola del Condottiero per guidare i popoli smarriti sulla strada della più trionfante giustizia umana e sociale, le linee della nostra casa debbono essere semplici, scheletriche, perché solo così possiamo rappresentare la giustizia e l'ordine, la sincerità e la verità, il coraggio fisico e l'intransigenza politica e morale. Linee marcate, dure, come è stata dura la vigilia e come è duro il tempo che viviamo: perché la rivoluzione continua<sup>90</sup>.

Linee marcate e dure, quindi, ad incidere non solo sul presente ma anche e soprattutto sul futuro, a imprimere nell'opera la perennità e l'universalità della "rivoluzione" in marcia. E con essi, naturalmente, l'intransigenza e la certezza di poter indirizzare il cammino dei popoli smarriti verso un avvenire di giustizia e verità. Un cammino cui non può mancare la forza di imporsi, la potenza di

---

affrontare il mare in burrasca per approvvigionare Roma del grano proveniente dalle province, antepo-  
nendo egoisticamente la propria vita al bene della collettività. Nel primo Novecento, lo slogan divenne uno dei più citati di Gabriele D'Annunzio e, con esso, del movimento nazionalista italiano per essere infine ripreso da Benito Mussolini in un articolo pubblicato su «Il Popolo d'Italia» agli inizi degli anni Venti. Cfr. B. Mussolini, *Tra il vecchio e il nuovo. «Navigare necesse»*, vol. XIV. *Dalla marcia di Ronchi al secondo Congresso dei Fasci (14 settembre 1919-25 maggio 1920)*, pp. 230-232.

<sup>84</sup> Biscaccianti, in *Il nuovo stile littorio*, cit., p. 151.

<sup>85</sup> Bordoni - Caneva - Marchetti, in *Il nuovo stile littorio*, cit., p. 153.

<sup>86</sup> Priori, in *Il nuovo stile littorio*, cit., p. 355.

<sup>87</sup> Gra, in *Il nuovo stile littorio*, cit., pp. 235-236.

<sup>88</sup> Stacchini, in *Il nuovo stile littorio*, cit., p. 371.

<sup>89</sup> Pascoletti, in *Il nuovo stile littorio*, cit., p. 321.

<sup>90</sup> Pensabene, in *Il nuovo stile littorio*, cit., p. 333.

cui il Palazzo Littorio, «edificio monumento»<sup>91</sup>, deve essere *exemplum* ed eterno monito. Segno della «potenza» del Regime – scrivono Enrico Del Debbio, Arnaldo Foschini e Vittorio Morpurgo presentando due dei progetti più apprezzati dalla giuria e dalla stesso Mussolini<sup>92</sup> [Figg. 12-13] –, «affermazione romana della potenza e dello spirito del Fascismo e testimonianza dell’Era nei secoli»<sup>93</sup> che farà rivivere, stando a Mario De Renzi [Fig. 14], agli «italiani di oggi la potenza e la forza di Roma nel mondo»<sup>94</sup>. Una forza che, a parere di Vincenzo Fasolo e Adolfo Coppedè [Figg. 15-16], dovrà riemergere nel presente quale «substrato eterno di potenza, di dominio» e che nell’erigendo Palazzo, «espressione dell’Era Fascista che l’ordine romano ha rinnovellato»<sup>95</sup> sarà ancora una volta effigie «di un Regime che si impone al rispetto e all’ammirazione del Mondo civile»<sup>96</sup>.

Un’effigie che, come precedentemente accennato, non riuscirà realmente a concretarsi nelle sue aspirazioni originarie ma che evidenzia, nelle sue radici politiche e ideologiche, una tensione protesa verso il dominio, una storicità che non intende certo recedere dalle posizioni conquistate o limitarsi ai soli confini del presente ma che dichiara, invece, di voler abbracciare l’avvenire *in toto* o, ancor meglio, di voler guidare e dirigere i suoi possibili orizzonti.

---

<sup>91</sup> Come spiegano i tre progettisti in una specifica pubblicazione curata in vista del concorso: «negli edifici posti al sommo dell’ordine gerarchico per destinazione e funzione, si addicono espressioni di forza e austerità e di eternità che sarebbe vano cercare in quegli edifici che per loro natura debbono in umiltà di disciplina servire ai bisogni contingenti e spesso mutevoli. Interpretando fascisticamente e romanamente la volontà del Capo, noi architetti differenzieremo gli edifici a seconda della loro destinazione. Né toglierà lena alle nostre fatiche il dubbio che avvicinandoci per gli uni a quel carattere di eternità che è proprio dell’arte monumentale, si possa essere tacciati di antimodernismo, né che, avvicinandoci a per gli altri a quel comune denominatore che è imposto dalle necessità pratiche e strutturali, si possa essere tacciati di esterofilia. Disciplinatamente, volenterosamente, in comunità di ideale, procederemo fino a toccare la meta». E. Del Debbio, A. Foschini e V. Morpurgo, *Concorso per il progetto del Palazzo del Littorio e Mostra della Rivoluzione Fascista in via dell’Impero*, Palombi, Roma 1934, pp. 14-15.

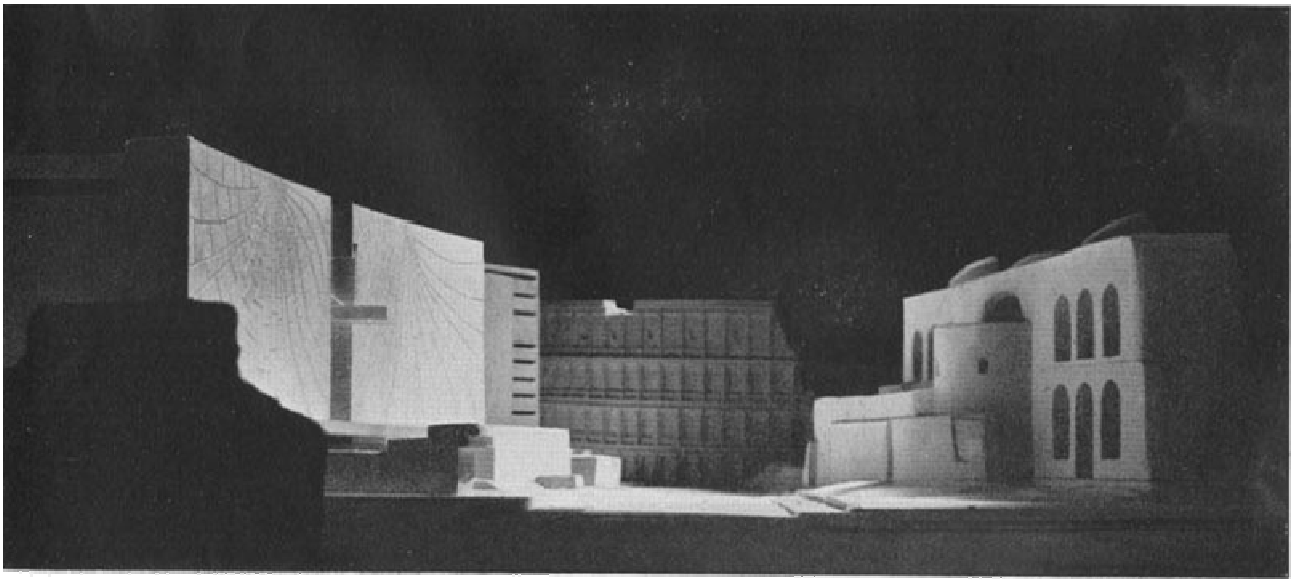
<sup>92</sup> Cfr. P. Nicoloso, *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell’Italia fascista*, cit., pp. 136 e sgg.

<sup>93</sup> Del Debbio - Foschini - Morpurgo, in *Il nuovo stile littorio*, cit., p. 9.

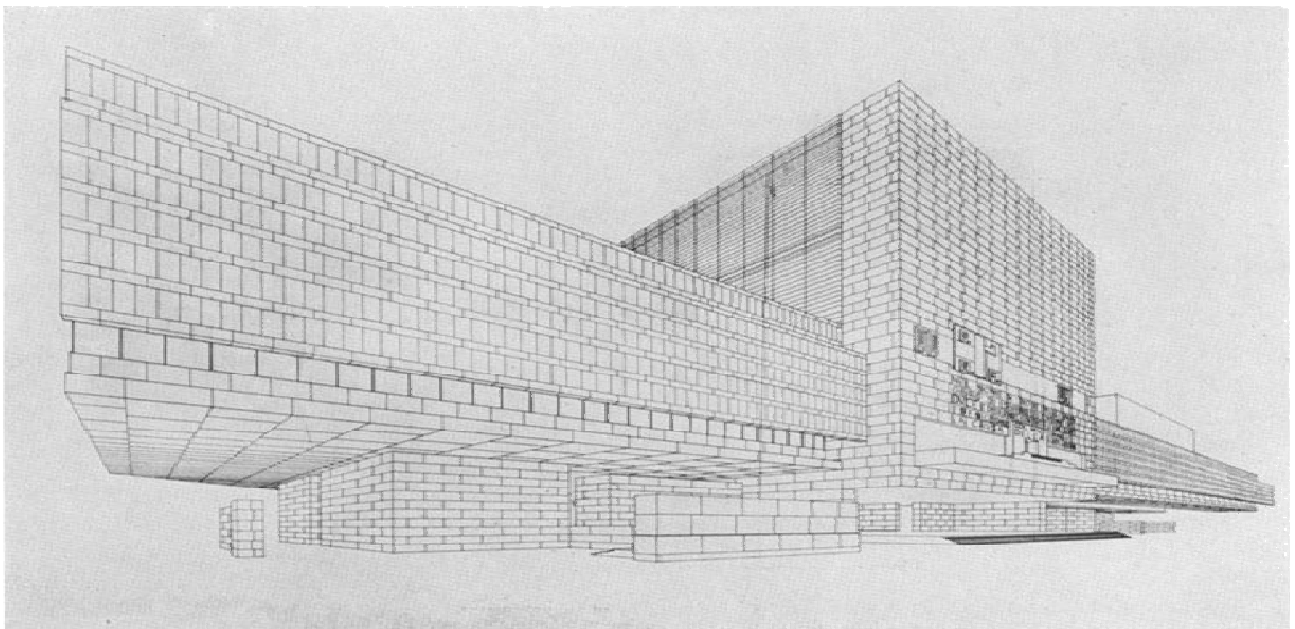
<sup>94</sup> De Renzi, in *Il nuovo stile littorio*, cit., p. 25.

<sup>95</sup> Fasolo, in *Il nuovo stile littorio*, cit., p. 35.

<sup>96</sup> Coppedè, in *Il nuovo stile littorio*, cit., p. 173.



1. Antonio Carminati, Pietro Lingeri, Ernesto Saliva, Giuseppe Terragni, Luigi Vietti, Marcello Nizzoli e Mario Sironi, *Soluzione A*



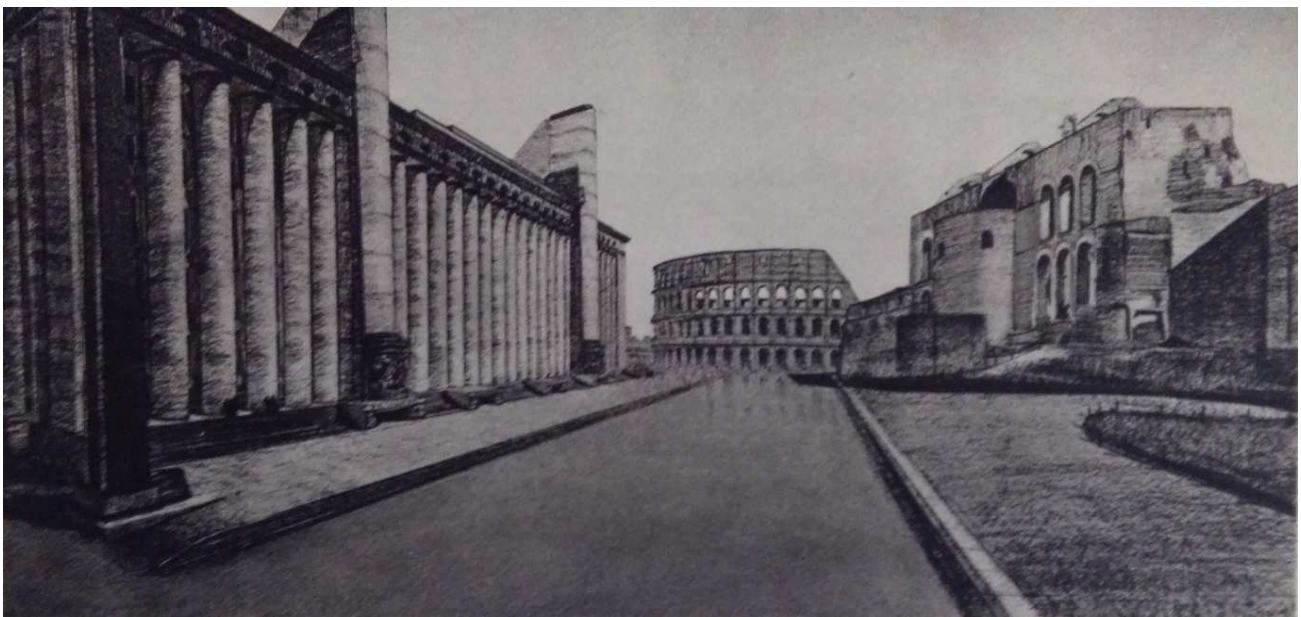
2. Antonio Carminati, Pietro Lingeri, Ernesto Saliva, Giuseppe Terragni, Luigi Vietti, Marcello Nizzoli e Mario Sironi, *Soluzione B*



3. Oriolo Frezzotti

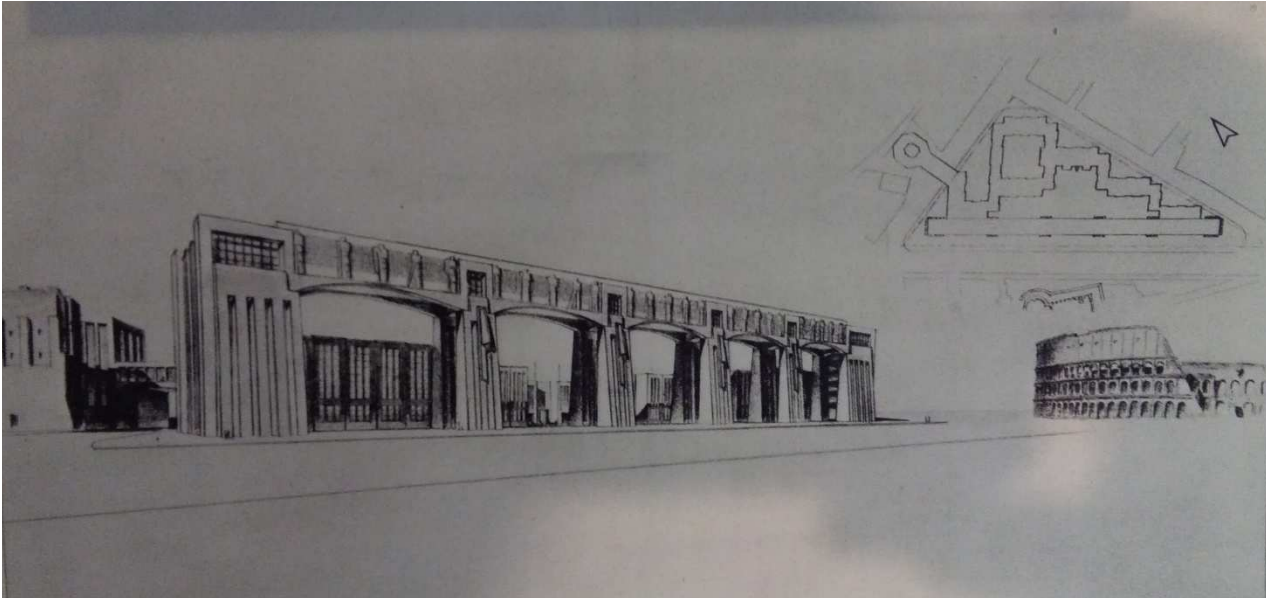


4. Mario Palanti

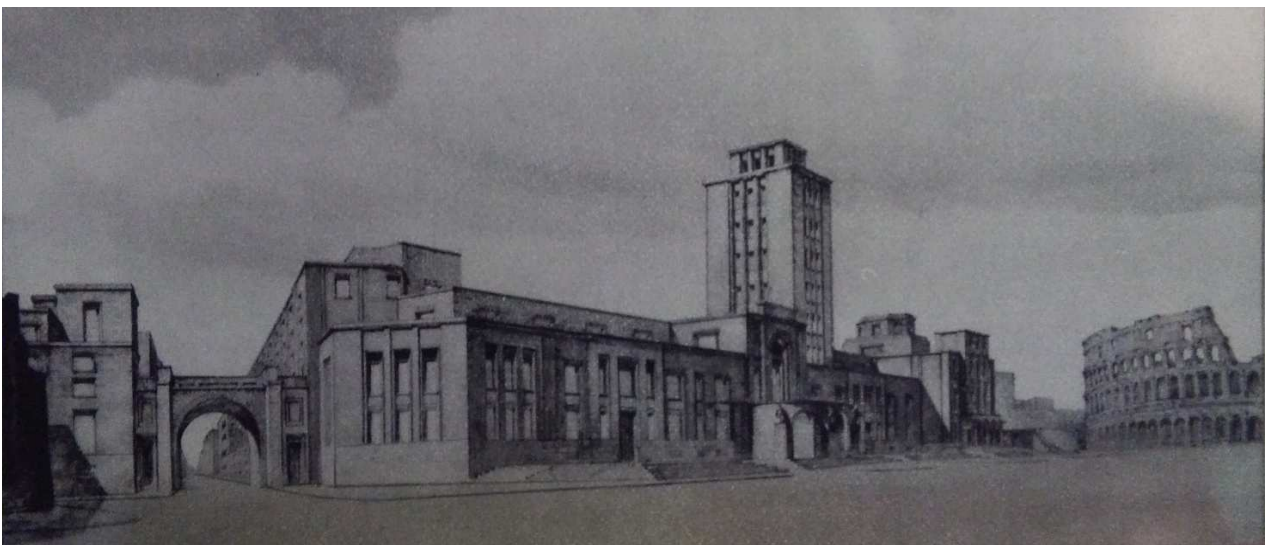


5. Fernando Biscaccianti

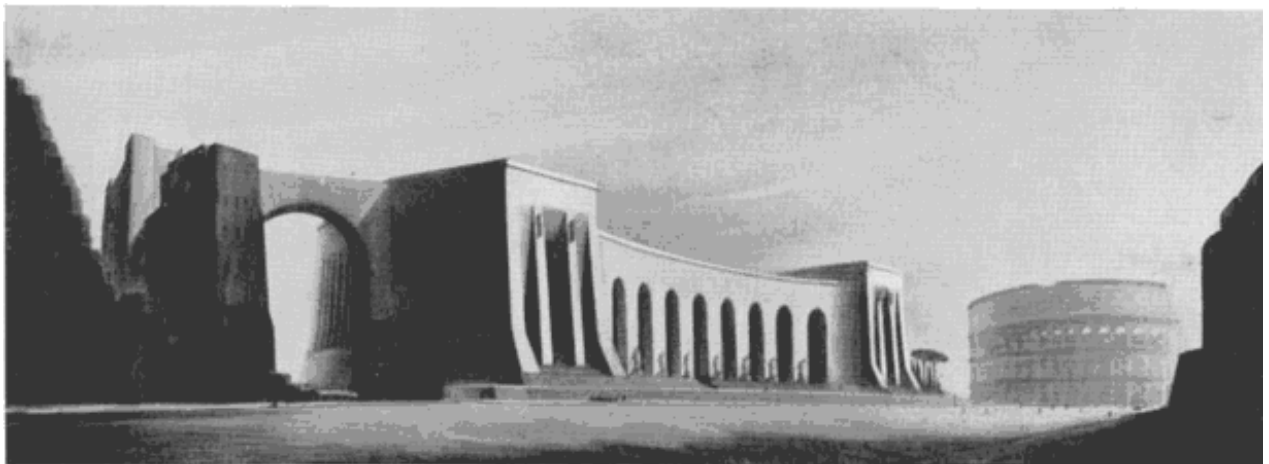




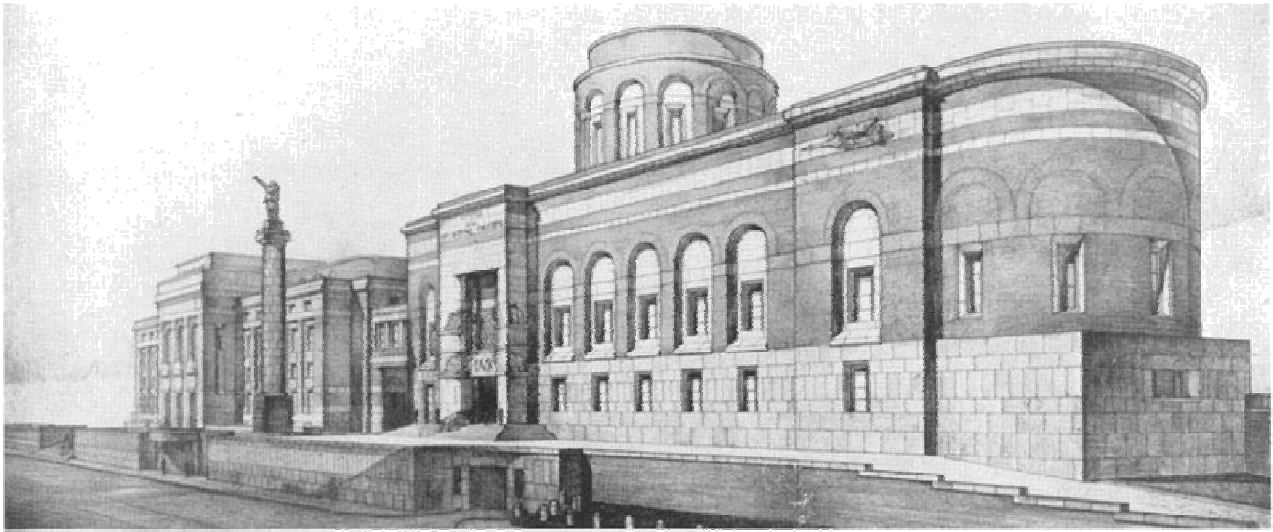
6. Angelo Bordini, Luigi Caneva e Carlo Ottavio Marchetti



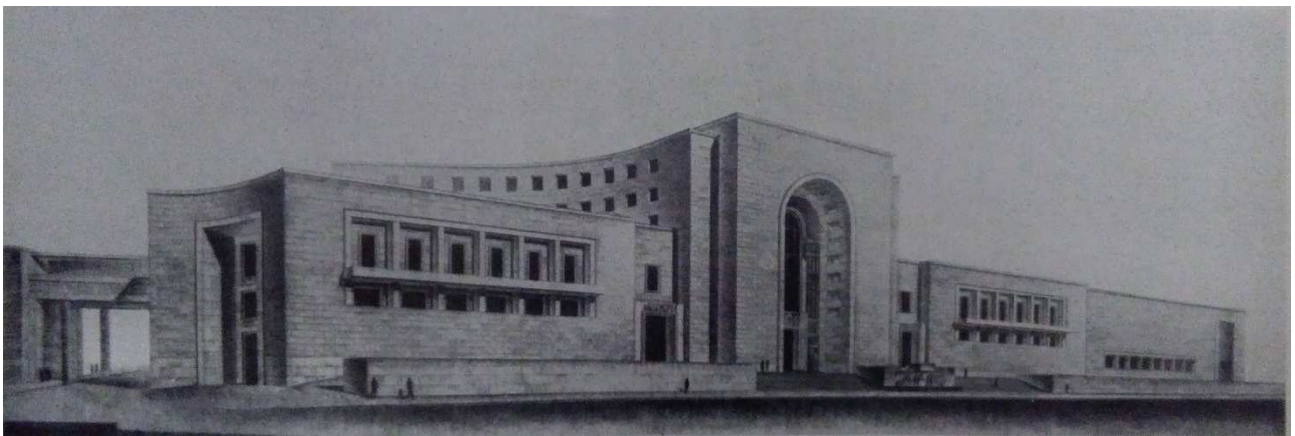
7. Francesco Priori



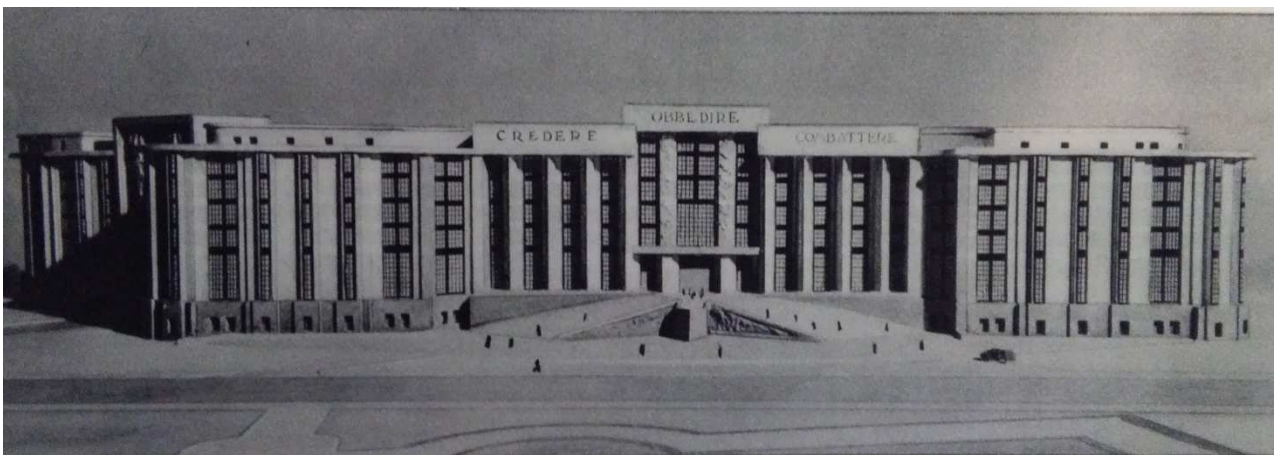
8. Giulio Gra



9. Ulisse Stacchini

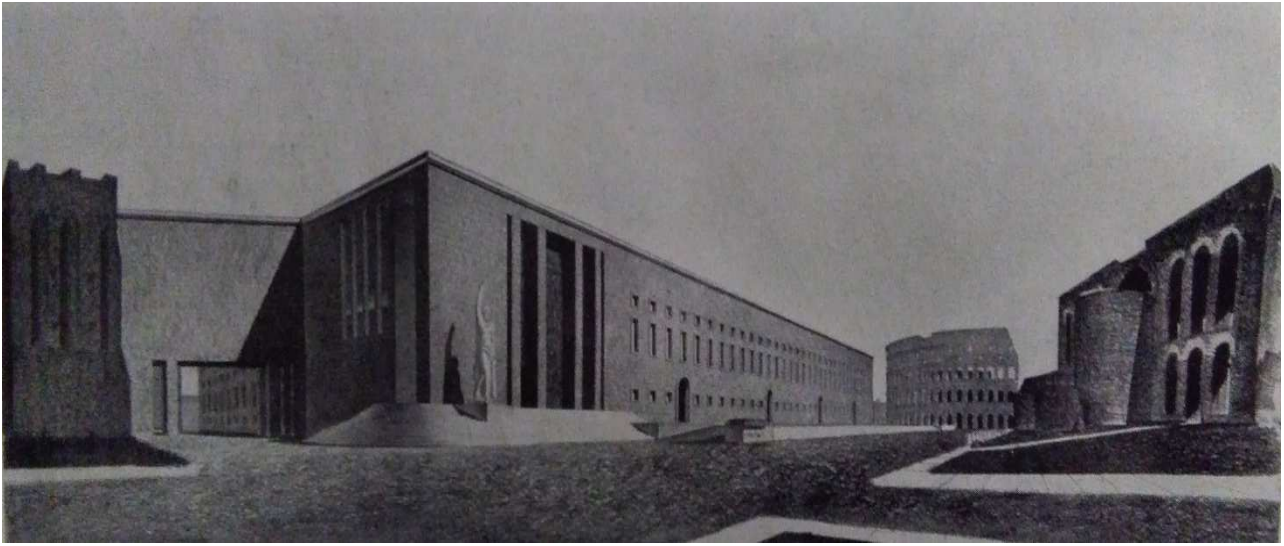


10. Cesare Pascoletti

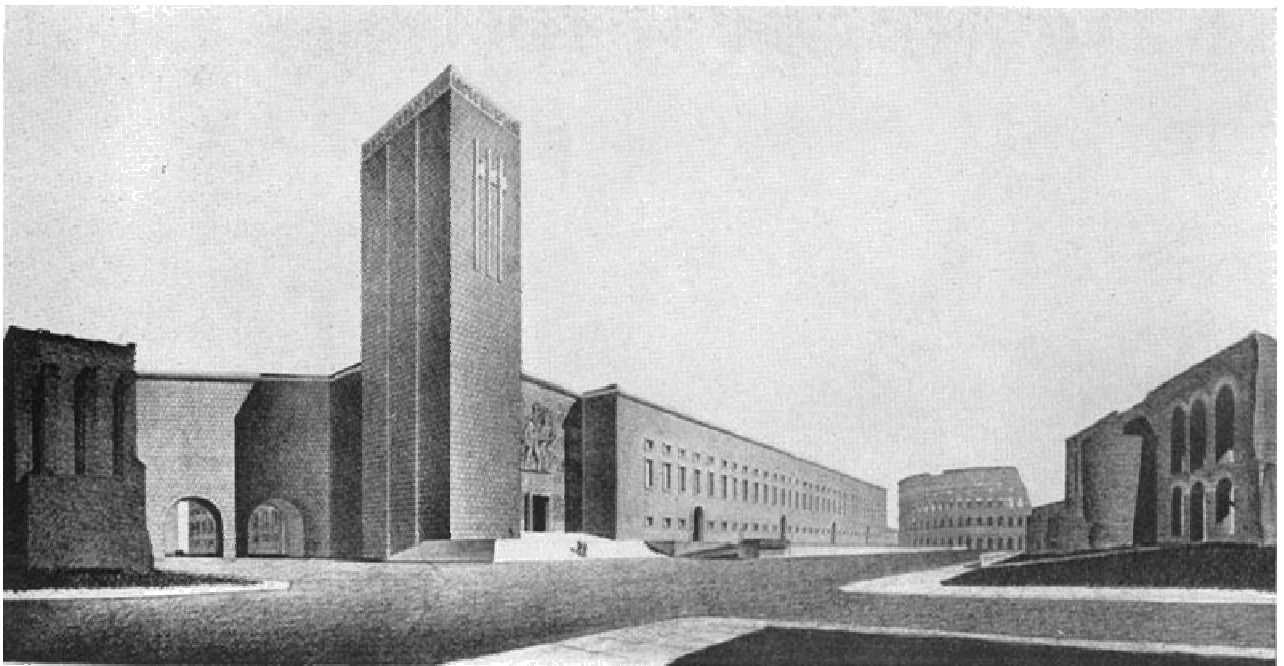


11. Giuseppe Pensabene



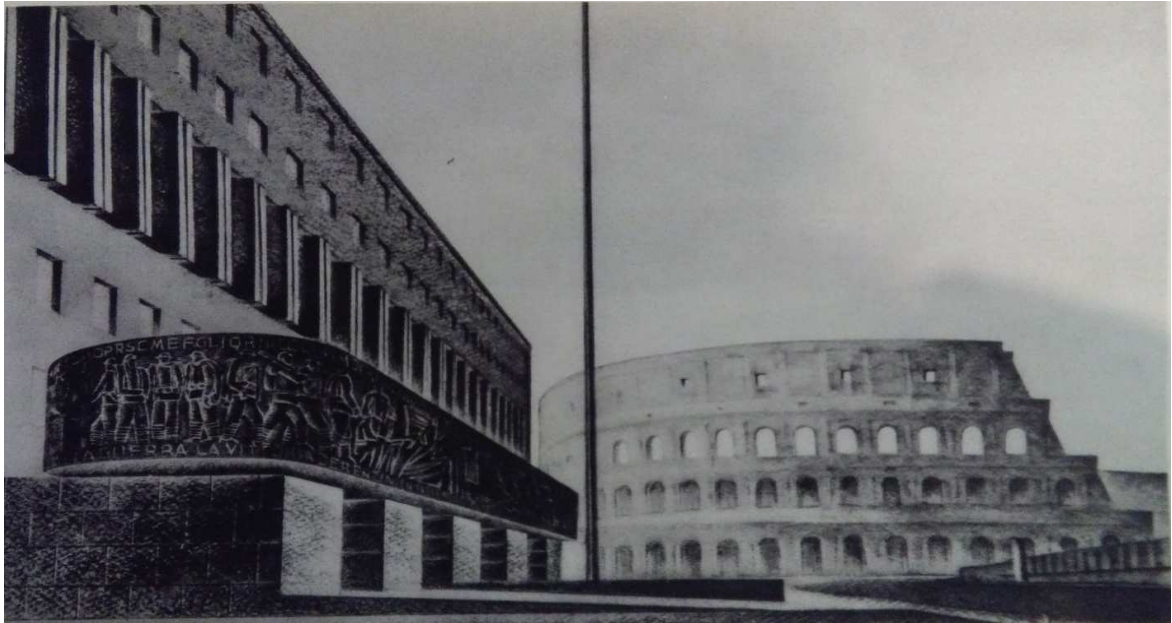


12. Enrico Del Debbio, Arnaldo Foschini e Vittorio Morpurgo,  
*Soluzione A*

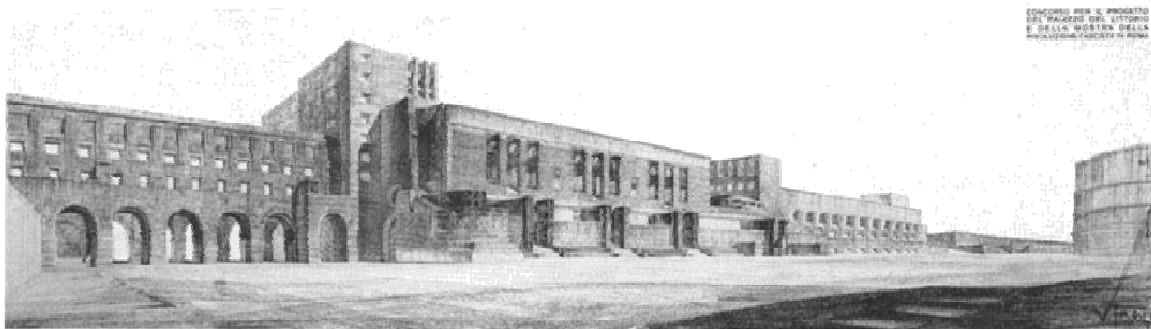


13. Enrico Del Debbio, Arnaldo Foschini e Vittorio Morpurgo,  
*Soluzione B*

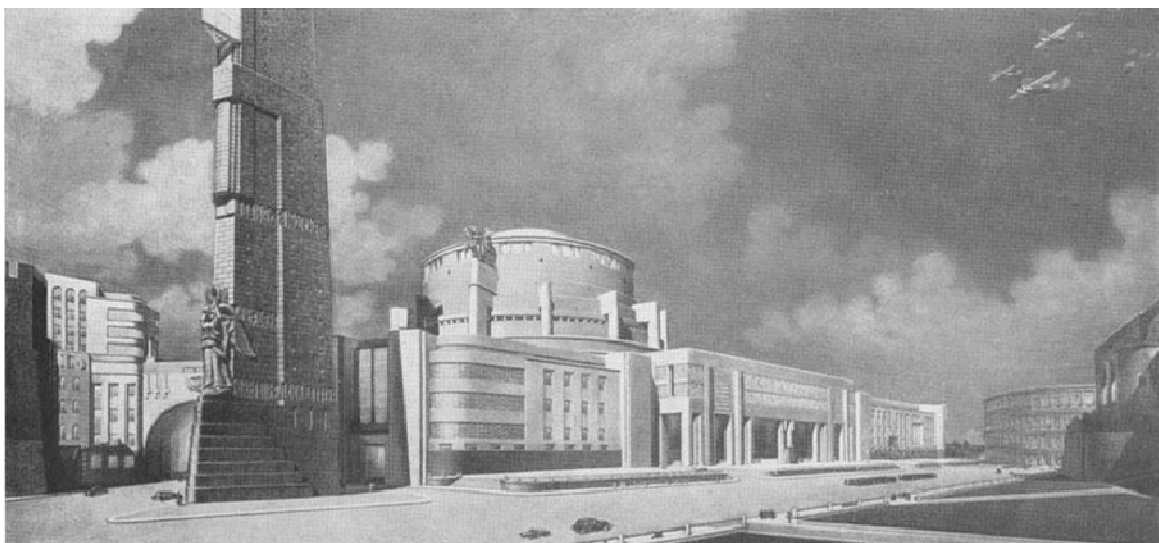




14. Mario De Renzi



15. Vincenzo Fasolo



16. Adolfo Coppedè

Naturalmente – per quanto la portata dell’evento sia evidentemente sovrastante – il 1934 non è soltanto l’anno del grande concorso per il Palazzo del Littorio. Mentre a Roma si discute della validità e della coerenza artistico-ideologica dei progetti presentati e le attenzioni del campo architettonico e della politica sono rivolte tanto ai possibili esiti del concorso quanto alle prime realizzazioni dell’urbanistica mussoliniana, a Milano, nel giugno del 1934, viene inaugurata presso il Palazzo dell’Arte progettato da Giovanni Muzio – «assunto» in tale occasione come «puro contenitore»<sup>97</sup> espositivo – una importante mostra tematica, certamente minore se si guarda agli ampissimi scenari espositivi del ventennio eppure «esaltante» e segnata da «alcuni episodi fondamentali»<sup>98</sup> per la cultura architettonica italiana tra le due guerre: l’*Esposizione dell’Aeronautica Italiana*, anche detta *Mostra Azzurra*. Se si indulgiasse sul titolo o sul tema della rassegna – tecnico ma anche militare e di conseguenza istintivamente poco assimilabile al campo artistico –, si tralascerebbe uno dei più interessanti complessi espositivi immaginati nel corso degli anni Trenta, complesso che conobbe la massiccia partecipazione di alcuni dei maggiori architetti italiani, in particolar modo milanesi, tutti «fascisticamente animati – per riprendere le parole di Giuseppe Pagano – da un identico spirito di modernità»<sup>99</sup> e che, per tali ragioni, necessita senza dubbio di ricevere il suo spazio all’interno della presente narrazione.

Patrocinata dal duca Marcello Visconti di Modrone – rampollo di una nobile famiglia meneghina, imprenditore, aviatore e in quegli anni Podestà di Milano – coadiuvato da un Comitato Organizzatore composto parimenti di ufficiali militari, capitani di industria, tecnici e accademici, alcuni dei quali già coinvolti in importanti manifestazioni espositive del ventennio<sup>100</sup>, e pensata come rassegna temporanea «di tutto il contributo recato dal genio, dall’eroismo e dal lavoro italiani, alla soluzione dei problemi del volo, al compimento di imprese memorabili in guerra e in pace, ed alla costruzione e alla pratica di un mezzo di trasporto al quale l’avvenire riserva uno svolgimento sempre più ampio»<sup>101</sup>, l’*Esposizione dell’Aeronautica Italiana* aprì le proprie porte ai visitatori nel giugno del 1934 riscuotendo un grande successo di pubblico e chiudendo i battenti, dopo esser stata

---

<sup>97</sup> G. Ciucci, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*, cit., p. 155.

<sup>98</sup> *Ibidem*. Nonostante l’affermazione entusiastica, e in parte condivisibile, di Ciucci, è necessario segnalare che, anche in questo caso, sono ben poche le pubblicazioni che si siano occupate in maniera complessiva e sistematica dell’Esposizione. Indicazioni utili, oltre alle poche note di Ciucci, sono in, A. Pansera, *Storia e cronaca della Triennale*, cit., pp. 45-46; e Marla S. Stone, *The Patron State. Culture & Politics in Fascist Italy*, cit., pp. 223-226; mentre la panoramica più accurata e documentata dell’evento è quella recentemente offerta da Orietta Lazzarini, «*Arte al servizio di un’idea*». *Il ruolo dell’“Esposizione dell’Aeronautica italiana” (1934) nel dialogo tra arte, architettura, politica e pubblico*, in *Musei e mostre tra le due guerre*, a cura di S. Cecchini e P. Dragoni, numero monografico de «Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», 14, 2016, pp. 739-786.

<sup>99</sup> G. Pagano, *La Mostra Azzurra*, in «Casabella», Anno VII, n. 80, agosto 1934, p. 4.

<sup>100</sup> Oltre a Visconti di Modrone, nelle vesti di Presidente, sono membri del Comitato anche: Giulio Barella, Senatore Borletti, Giovanni Capodivacca, Gianni Caproni, Francesco Cutry, Antonio Monti, Giorgio Nicodemi, Piero Oppizzi e, infine, Manillo Zerbinati. Cfr. *Esposizione dell’Aeronautica Italiana. Giugno-Ottobre 1934. Anno XII, Catalogo Ufficiale*, Edizioni D’Arte Bestetti, Milano 1934, *passim*.

<sup>101</sup> M. Visconti di Modrone, *Presentazione*, ad introdurre *Esposizione dell’Aeronautica Italiana. Catalogo Ufficiale*, cit.

prolungata<sup>102</sup>, solo nell'ottobre dello stesso anno quando nel Palazzo cominciarono a fervere i preparativi per l'organizzazione della *VI Triennale* milanese da inaugurarsi nel maggio 1936.

Su palese richiamo della *Mostra della Rivoluzione Fascista* del 1932<sup>103</sup> e delle ultime Triennial, anche l'*Esposizione dell'Aeronautica* milanese si dipana attraverso una struttura storico-narrativa e al contempo architettonica che prevede tanto la rielaborazione totale degli spazi, quanto l'uso massiccio di oggetti – bandiere, elmetti, fucili, divise ma anche un'ingente quantità di velivoli in scala naturale –, documenti e fotomontaggi pensati per aggredire visivamente ed emotivamente lo spettatore. La mostra, infatti, come afferma a più riprese Visconti di Modrone, non vuol essere solo mera catalogazione di cose ed eventi ma anche «esaltazione» e «celebrazione» delle vie e delle opere «per le quali l'ala italiana ha raggiunto, sotto il segno del Littorio, la sua nuova attuale potenza» ottemperando a compiti «propriamente storici e – si aggiunge – scientifici» ma «sorretti dai fini del più sano orgoglio nazionale, e di una nobile austera propaganda»<sup>104</sup>. Compiti cui presiede, sul piano artistico ed estetico, un Direttorio Ordinatore composto da tre membri e che conta tra le sue fila il Colonnello Francesco Cutry – capo dell'Ufficio storico del Ministero dell'Aeronautica –, l'inossidabile Carlo Alberto Felice e, su tutti, Giuseppe Pagano defilatosi dal Concorso Littorio e qui nelle vesti di *deus ex machina* della manifestazione<sup>105</sup>.

Distribuita complessivamente sui due piani del Palazzo dell'Arte – con le eccezioni della *Mostra di Aerocartografia, Stampa Aeronautica ed Aerofotografia* ordinata da Agnoldomenico Pica all'interno del Padiglione della Stampa<sup>106</sup> e del *Modello di Aeroporto* progettato da Carlo Crugnola posizionato al centro del Parco<sup>107</sup> – rivestito, per l'occasione, da una eloquente facciata del pittore Erberto Carboni su cui giganteggia un immenso fascio littorio che si impone visivamente e

---

<sup>102</sup> Secondo quanto riferisce Marla S. Stone, *The Patron State. Culture & Politics in Fascist Italy*, cit., p. 224.

<sup>103</sup> E d'altronde è lo stesso Visconti di Modrone a sottolineare la diretta derivazione dell'esposizione milanese dall'esempio romano: «Ma ad un altro punto mi piace di dar rilievo: alla presentazione dei materiali che è fatta secondo principii di una rigorosa tecnica architettonica. Ogni sala è stata concepita e compiuta come una costruzione ideale per dar valore agli oggetti. Non tutte le sale forse saranno riuscite ugualmente limpide, e di uguale sicurezza estetica: in tutte un principio artistico presiede all'ordinamento dei cimeli, e ne esalta il significato. Il grande esempio della "Mostra della Rivoluzione" è stato portato in questa mostra, e applicato con diverso spirito, com'era naturale. Mi è sembrato che una mostra d'aeronautica meritasse di essere veramente celebrativa in senso storico, eroico, mitico. L'attività umana che è discesa da aspirazioni confuse e da tentativi, e che ha conquistato le vie dell'aria nel mondo, già si presenta circondata di un mirabile alone di gloria». M. Visconti di Modrone, *Presentazione*, cit. Su tale discendenza artistica e spirituale ha riflettuto anche Marla S. Stone, *The Patron State. Culture & Politics in Fascist Italy*, cit., pp. 223 e sgg.

<sup>104</sup> M. Visconti di Modrone, *Presentazione*, cit.

<sup>105</sup> Non a caso, la «Casabella» di Pagano è, tra le grandi riviste artistiche italiane, quella che dedica il maggiore spazio all'Esposizione milanese, destinando alla descrizione della rassegna buona parte del già citato n. 80 – agosto 1934 – con contributi di Anna Maria Mazzucchelli, Giancarlo Palanti, Guido Fiorini e dello stesso Giuseppe Pagano. Un lungo articolo a firma di Ferdinando Reggiori comparve anche su «Architettura». Cfr. F. Reggiori, *L'Esposizione dell'Aeronautica italiana nel Palazzo dell'Arte di Milano*, in «Architettura», Anno XII, fasc. IX, settembre 1934, pp. 532-540.

<sup>106</sup> Cfr. *Esposizione dell'Aeronautica Italiana. Catalogo Ufficiale*, cit., pp. 219-251.

<sup>107</sup> Il *Modello di Aeroporto* è illustrato nel Catalogo all'interno della sezione dedicata al *Demanio Aeronautico* e accompagnato da un saggio del Colonnello Mario Stanzani. *Esposizione dell'Aeronautica Italiana. Catalogo Ufficiale*, cit., pp. 141-145.

“concretamente” sul mondo [Fig. 17], l'*Esposizione* si ramifica in ventotto sale estremamente diversificate per struttura, temi proposti e criteri espositivi. Superato l'imponente fascio littorio ad “ornare” l'esterno del Palazzo, il visitatore viene accolto da due grandi spazi ordinati da Pagano con la collaborazione dei pittori Costantino Nivola e Giovanni Pintori – Ingresso e Atrio su cui campeggiano un'effigie stilizzata del duce e alcune parole di Benito Mussolini<sup>108</sup> [Figg. 18-19] – che lo indirizzano all'interno di una lunga e approfondita narrazione incentrata sulla storia dell'aviazione italiana e, in misura minore, internazionale.

Ricalcando la matrice espositiva adottata con successo per la *Mostra* del decennale, la rassegna prosegue al piano terra attraversando decine di sale curate unitariamente da artisti – architetti e pittori – ed esperti della materia trattata – storici, tecnici ma anche alte sfere delle gerarchie militari – a ripercorrere le origini mitiche del volo, i primi e grandi precursori delle ali italiane e la sua storia pre-novecentesca. Qui Pagano cede il passo ad altri affermati professionisti italiani quali Luigi Figini e Gino Pollini per la Sala dei Precursori [Fig. 20] e il Gruppo B.B.P.R., per la Sala Forlanini e per i Primi Voli [Figg. 21-22], spazi scanditi da manifesti, documenti originali, cimeli di piccolo taglio, motori, eliche, modelli ma anche velivoli a dimensione naturale<sup>109</sup>. Fin da subito, quindi, secondo le parole della redattrice di «Casabella» Anna Maria Mazzucchelli, la Mostra sceglie di superare i semplici confini estetici dell'«illustrazione» per essere, invece, «costruzione» all'interno della quale «il documento perde il suo valore realistico per innestarsi all'ambiente in un superamento del dualismo di forma e contenuto, di decorazione e architettura»<sup>110</sup>. Una scelta condivisa dagli ordinatori anche negli allestimenti delle sale successive, dedicate alle imprese militari aviatorie italiane di inizio secolo, applicando, quindi, ancora una volta, una chiara temporalità *orizzontale*, con un'attenzione particolareggiata per le vicende libiche e la Grande guerra – curate rispettivamente dai pittori Esodo Pratelli e Mario Sironi –, e una sezione monografica riservata alla figura del “poeta Vate” e navigatore dei cieli Gabriele D'Annunzio, con cimeli provenienti dallo stesso Vittoriale disposti da Guido Frette<sup>111</sup> [Figg. 23-25]. Ai toni neutri, sospesi, e all'azzurro degli spazi precedenti, qui si preferiscono forme e colori più cupi e aggressivi – su tutti il rosso, il grigio e il nero, non dissimili dalle tonalità proposte nel 1932 da Giuseppe Terragni – a ricreare le atmosfere drammatiche della guerra, tanto oltremare quanto sul continente, e ambienti più sacrali a rievocare l'eroismo ma anche la violenza dei conflitti, con la nuda esposizione di timoni, mitragliatrici e carcasse di interi velivoli abbattuti. A dare il proprio

---

<sup>108</sup> *Ivi*, pp. 24-25. Si legge: «Quest'ala che ripreso il suo volo non sarà più infranta». Passo tratto da un discorso pronunciato da Mussolini il 6 novembre 1923 presso l'«Aero Club» di Roma. Per il testo completo rimando a B. Mussolini, *Per l'aviazione italiana*, vol. XX, *Dal viaggio negli Abruzzi al delitto Matteotti (23 agosto 1923-13 giugno 1924)*, pp. 84-86.

<sup>109</sup> Cfr. *Esposizione dell'Aeronautica Italiana. Catalogo Ufficiale*, cit., pp. 29-79.

<sup>110</sup> Anna M. Mazzucchelli, *Stile di una Mostra*, in «Casabella», Anno VII, n. 80, agosto 1934, p. 6.

<sup>111</sup> Cfr. *Esposizione dell'Aeronautica Italiana. Catalogo Ufficiale*, cit., pp. 80-117.

contribuito sono artisti di assoluto valore e, tra questi, anche Marcello Nizzoli ed Edoardo Persico che non si sottraggono al compito di realizzare la sala più “spirituale” di questa prima sezione espositiva – tra gli «episodi fondamentali» precedentemente annoverati da Giorgio Ciucci –, quella delle ventisei Medaglie d’oro al valor militare [Fig. 26] «che con le proprie gesta e con morte generosa hanno avvolto in un velo di leggenda gli albori della nuova Arma, che, sorta per la difesa della Patria, si volge ora verso nuove e più ardue méte che la civiltà addita»<sup>112</sup>. Una struttura espositiva, stando a Marla S. Stone, di derivazione espressionista<sup>113</sup>, «ordinata – commenta la «Casabella» di Pagano – in modo da elevare il ricordo degli Eroi al disopra della retorica di un sacrario» poiché in tale spazio gli «uomini, i fatti, le azioni, i ricordi parlano nella loro eloquente evidenza, in una luce quasi trascendentale. L’eroismo domina il pensiero della morte e lo supera. Vivi e morti vengono esaltati non con frasi convenzionali, né con simboli romantici ma con l’espressione quasi francescana della sublime realtà»<sup>114</sup>.

Chiusasi questa lunga premessa – con una sala tecnica allestita da Giò Ponti dedicata agli aerostati e ai dirigibili italiani<sup>115</sup> [Fig. 27] – la Mostra entra, infine, nel vivo della contemporaneità abbandonando le vicende passate per tornare alla Storia del tempo presente, il tempo del fascismo. Ad allestire il primo spazio scenografico destinato al rapporto aviazione-fascismo negli anni del primo dopoguerra [Fig. 28] è Luciano Baldessari che si attiene, secondo le parole del *Catalogo Ufficiale*, «ad una costruzione di propaganda, in cui tutti gli elementi hanno carattere di vivace illustrazione» fatta di «archi parabolici che si sviluppano fino al cielo della sala, imitati dagli hangars per dirigibili [...] alla quale danno maggiore intensità i manifesti che tappezzano tutta la struttura creando un’efficace ossessione reclamistica»<sup>116</sup>. Ossessione che ritorna nella descrizione del Capitano Luigi Contini aperta con una serrata critica del periodo liberale, con il palese richiamo alla mai risanata ferita della “vittoria mutilata” e con la celebrazione delle grandi imprese fiumane:

La stipulazione dell’armistizio – scrive Contini – appena dopo la sfolgorante vittoria dell’Esercito Italiano, trovava la nostra aviazione in piena efficienza e con una piano organico di sviluppo ulteriore che ne avrebbe dovuto ingigantire la potenza. Ricca di materiale e fiera dei suoi uomini che avevano fatto rifulgere le doti della stirpe ineguagliabile, era logico supporre che l’aviazione italiana sarebbe andata

---

<sup>112</sup> F. Cutry, *L’aviazione italiana nella Grande guerra*, in *Esposizione dell’Aeronautica Italiana. Catalogo Ufficiale*, cit., p. 117.

<sup>113</sup> Come scrive ancora Marla S. Stone: «The room designed by Edouardo [sic!] Persico with Marcello Nizzoli evoked Melkinov and Kandisky with its “expressionist” use of the expository space. The designers bathed the room in an “unreal light” and used gradations of white wall displays against a black ceiling and floor to dramatize the environment». Cfr. Marla S. Stone, *The Patron State. Culture & Politics in Fascist Italy*, cit., p. 225.

<sup>114</sup> *L’ordinamento delle sale alla Esposizione dell’Aeronautica italiana*, in «Casabella», Anno VII, n. 80, agosto 1934, p. 13.

<sup>115</sup> *Il più leggero dell’aria*, in *Esposizione dell’Aeronautica Italiana. Catalogo Ufficiale*, cit., pp. 118-123.

<sup>116</sup> *La Sala Aviazione e Fascismo. Architetto L. Baldessari*, in *Esposizione dell’Aeronautica Italiana. Catalogo Ufficiale*, cit. p. 127.

verso il suo domani con tutte le immense possibilità nate da una tradizione di gloria e di grandezza imperiture. [...] Non di questo si preoccupò il governo di allora che non seppe neppure difendere nei consessi internazionali la vittoria conquistata soprattutto per valore italiano. E mentre nell'interno del Paese si andava creando un'atmosfera pericolosa di abbandono e si abdicava a tutto ciò che era eroico, e si sabotava il sacrificio italiano, nel mondo, oltre i confini, le ali tricolori ribadivano con i pacifici ardimenti le glorie dei campi di battaglia. La sezione Aviazione e Fascismo rende evidente l'inettitudine dei dirigenti di allora. Le proteste dei giornali «Il Popolo d'Italia» e la «Gazzetta dell'aviazione» riportate nell'Esposizione denunciano il delitto che consumava, tanto più vile, quanto più superbe erano le imprese che le nostre missioni compivano in terra straniera. [...] La Mostra rivela con larga documentazione questo superbo eroismo civile dei nostri aviatori: un senso di fierissimo orgoglio fa palpitare il petto dinanzi a questa dimostrazione inequivocabile di volontà, di capacità e di fervore, nascenti dal bisogno incontenibile di perpetuare la fama e la gloria della stirpe<sup>117</sup>.

«Un bisogno incontenibile» che il fascismo in marcia – e Mussolini in prima persona – raccoglie fin da subito perché convinto «che il paese deve essere avviato, poiché è nel destino della nostra terra, verso un dominio spirituale»<sup>118</sup> che viaggi sulle ali del Littorio, sulla «rinnovata volontà di potenza alata»<sup>119</sup> dell'Italia fascista. E non è un caso che alla Sala allestita da Baldessari, e prima che si possano raggiungere gli ambienti del secondo piano, segua uno dei punti più alti dell'*Esposizione* – e forse della maestranza espositiva italiana tra le due guerre –, «l'unica della mostra, stando al *Catalogo*, che abbia carattere simbolico»<sup>120</sup>, la Sala d'Icaro [Fig. 29] ordinata – a parere di Giorgio Ciucci – da un Giuseppe Pagano «volutamente fazioso» che «naturalizza lo spazio e lo rende fluido al visitatore coinvolto emotivamente negli eventi e nel fascismo»<sup>121</sup>. Al centro della Sala una «grande spirale di acciaio si solleva dall'orlo di un pozzo d'acqua nera e irrequieta e si libra in alto fino a raggiungere con rapide spirali il libero cielo», alle pareti «lungo l'andamento spiriliforme di un cielo rosa e giallo, sono ricordati i costruttori, gli studiosi, ed i tecnici che diedero le ali ai piloti risolvendo il problema della macchina»<sup>122</sup> circondati dalle pitture di un giovanissimo Bruno Munari. Sullo sfondo, infine, il meraviglioso Icaro di Marcello Mascherini – già proposto nella Sala dei Trasporti della *V Triennale* milanese – sotto cui si leggono le parole di Gabriele D'Annunzio: «Limite delle forze? Non v'è limite delle forze. Limite del coraggio? Non v'è limite del coraggio. Limite del patimento? Non v'è limite del patimento. Dico che il *non più oltre* è la bestemmia al Dio

---

<sup>117</sup> L. Contini, *Aviazione e Fascismo*, in *Esposizione dell'Aeronautica Italiana. Catalogo Ufficiale*, cit., p. 129.

<sup>118</sup> *Ivi*, p. 130.

<sup>119</sup> *Ivi*, p. 133.

<sup>120</sup> *La Sala d'Icaro. Architetto Giuseppe Pagano*, in *Esposizione dell'Aeronautica Italiana. Catalogo Ufficiale*, cit., p. 135

<sup>121</sup> G. Ciucci, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*, cit., p. 156.

<sup>122</sup> *L'ordinamento delle sale alla Esposizione dell'Aeronautica italiana*, in «Casabella», Anno VII, n. 80, agosto 1934, pp. 15-16.

e all'uomo più oltraggiosa»<sup>123</sup>. Collocandosi al centro dell'Esposizione, e al termine della lunga carrellata retrospettiva, la Sala segna per il visitatore non soltanto, pragmaticamente, il passaggio al piano superiore – interamente occupato dagli anni del regime – ma anche, simbolicamente, l'ascensione della storia nazionale verso orizzonti più ampi, sconfinati, verso un avvenire illimitato. Idee tutte racchiuse nella citazione del “poeta soldato” secondo cui l'oltre non è altro che un ulteriore limite da varcare per chi aspiri, come il regime mussoliniano, ad essere totale, universale e perenne.

Con la Sala 14 allestita da Pagano si conclude la narrazione storico-propagandistica del piano terra e si ascende materialmente e spiritualmente ai tempi e agli spazi del ventennio fascista. Ad accompagnare il pubblico sullo scalone d'onore, progettato anch'esso da Pagano [Fig. 30], verso le realizzazioni e le imprese del presente, il velivolo col quale Mussolini cadde in volo in una delle sue prime esperienze da aviatore agli inizi degli anni Venti, disposto in picchiata «come quando subì l'urto che ne danneggiò la compagine anteriore»<sup>124</sup>. Come nel caso della *Mostra della Rivoluzione Fascista*, anche qui la scissione tra le due macrosezioni espositive si presenta netta ed evidente. Dalle atmosfere tumultuose delle sale inferiori, dedicate alle grandi gesta aviatorie di inizio Novecento, il visitatore è condotto verso ambienti più neutrali che si limitano ad offrire al pubblico panorami essenzialmente tecnici e scientifici, finalizzati ad evidenziare l'immensa opera svolta dal regime nel campo dell'aeronautica, il passaggio dal caos alla ritrovata stabilità. A stretto giro si susseguono una Sala, allestita dai pittori Giacinto Mondaini e Diego Santambrogio, dedicata alle attività del Demanio Aeronautico<sup>125</sup>, le tre Sale in stile razionalista da considerarsi «come un tutto unico, un esperimento di lavoro collettivo»<sup>126</sup> consacrate all'Aerodinamica, alle Costruzioni Aeronautiche, ai Raids, ai Records e ai Voli di Massa [Figg. 31-34] vanto di un'aviazione nazionale – e di un regime – «così forte, ora, che si misura soltanto per i primati mondiali»<sup>127</sup> e, infine, l'ennesima Sala ordinata da Giuseppe Pagano riservata alle scienze meteorologiche<sup>128</sup>. Qui, voltando a sinistra, il pubblico si immerge nuovamente nella Storia, non più passata ma presente e viva, tornando emotivamente partecipe della narrazione espositiva mentre percorre una delle sezioni più affascinanti della rassegna milanese: l'immenso Salone – allestito ancora da Pagano e arricchito

---

<sup>123</sup> Cfr. *La Sala d'Icaro. Architetto Giuseppe Pagano*, in *Esposizione dell'Aeronautica Italiana. Catalogo Ufficiale*, cit., p. 135.

<sup>124</sup> *Lo scalone d'onore dell'architetto Giuseppe Pagano*, in *Esposizione dell'Aeronautica Italiana. Catalogo Ufficiale*, cit., p. 137.

<sup>125</sup> *Il Demanio Aeronautico*, in *Esposizione dell'Aeronautica Italiana. Catalogo Ufficiale*, cit., pp. 140-145

<sup>126</sup> E realizzate dagli architetti Franco Albini, Renato Camus, Giancarlo Palanti, Giovanni Romano, Paolo Clausetti e dalla pittrice Carla Albini. I saggi ad illustrare le Sale sono invece di Silvio Bassi, Spartaco Trevisan e Mario Massai. Per l'intera sezione cfr. *Esposizione dell'Aeronautica Italiana. Catalogo Ufficiale*, cit., pp. 146-167.

<sup>127</sup> S. Trevisan, *Raids e Records. Alla conquista dei primati dopo la Rinascita*, in *Esposizione dell'Aeronautica Italiana. Catalogo Ufficiale*, cit., p. 161.

<sup>128</sup> *Esposizione dell'Aeronautica Italiana. Catalogo Ufficiale*, cit., pp. 168-173.

dalla splendida scultura di Arturo Martini – dedicato alla trionfale Crociera del Decennale<sup>129</sup> [Figg. 35-36].

Organizzata da Italo Balbo a seguito dei successi riportati tra il 1928 e il 1931 con le crociere del Mediterraneo e dell'Atlantico meridionale, la Crociera del Decennale prevedeva, com'è noto, il volo collettivo per oltre 20.000 chilometri di 25 idrovolanti, capeggiati dallo stesso Balbo, verso l'America settentrionale con tappe nelle maggiori città statunitensi e meta finale prima del ritorno in patria a Chicago dov'era in corso di svolgimento l'Esposizione Universale del 1933 – cui partecipava anche l'Italia fascista – a tema *Century of Progress*<sup>130</sup>. Un successo propagandistico di dimensioni imponenti, sancito dalle grandi manifestazioni di folla che accompagnarono gli aviatori italiani lungo tutta la traversata delle terre nordamericane e che fruttò a Balbo la nomina a Maresciallo dell'Aria – titolo appositamente creato da Mussolini – consacrandolo definitivamente come uno dei più alti esponenti militari e politici del regime. Di conseguenza, stando alle parole di Mario Massai, il Salone della Crociera si presenta come uno degli ambienti centrali dell'*Esposizione* poiché se è vero che «la Mostra di Milano ha [...] una sua generica funzione esaltatoria dell'Aeronautica italiana, meraviglioso organismo nel quale sono trafusi [*sic!*] il genio, l'eroismo e la volontà di primato di una stirpe» è anche certo che essa «ha potuto concretarsi quando, grazie a una gesta incomparabile, tutto il mondo ha dovuto rendersi conto della netta superiorità qualitativa dell'ala tricolore, sintesi delle virtù dell'Italia mussoliniana. Questa gesta è la Crociera del Decennale»<sup>131</sup>. La Sala, quindi, ricopre un ruolo predominante non solo a livello

---

<sup>129</sup> Ivi, pp. 174-183. Sulla Crociera del Decennale si vedano almeno: R. Cupini, *Cieli e mari. Le grandi crociere degli idrovolanti italiani (1925-1933)*, Mursia, Milano 1973; G. Rochat, *Italo Balbo aviatore e ministro dell'aeronautica 1926-1933*, Bonvolenta, Ferrara 1979 e Id., *Italo Balbo. Lo squadrista, l'aviatore, il gerarca*, UTET, Torino 2004 [1986], pp. 126-135; M. Isnenghi, *Italo Balbo ovvero il volo fascista*, in *Italia moderna. Immagini e storia di un'identità nazionale*, 5 voll., a cura di O. Calabrese, vol. 2, *Dall'espansione alla seconda guerra mondiale*, Electa, Milano 1983, pp. 111-126; M. Di Giovanni, *L'aviazione e i miti del fascismo*, in *L'aeronautica italiana. Una storia del Novecento*, a cura di P. Ferrari, Franco Angeli, Milano 2004, pp. 203-227; E. Lehmann, *Le ali del potere. La propaganda aeronautica nell'Italia fascista*, UTET, Torino 2010.

<sup>130</sup> Al fine di celebrare l'evento, Mussolini donò alla città di Chicago una colonna romana intitolata a Balbo – inizialmente sistemata nel padiglione italiano dell'Esposizione e in seguito spostata in Burnham Park – recante sul basamento la scritta: «Questa colonna di venti secoli antica eretta sul lido di Ostia porto di Roma imperiale a vigilare le fortune e le vittorie delle triremi romane. L'Italia fascista sospice Benito Mussolini dona a Chicago esaltazione simbolo ricordo della squadra atlantica guidata da Balbo che con romano ardimento trasvolò l'oceano nell'anno XI del Littorio». Attualmente, sulla scia della recentissima “ondata iconoclasta” che sempre più pare attraversare non pochi contesti statunitensi, il memoriale è tornato al centro del dibattito pubblico in virtù delle diverse richieste e petizioni della cittadinanza finalizzate alla sua rimozione. Per una sintesi della vicenda si vedano, sul fronte statunitense, gli interventi di A. Latrace, *Is it time to remove the Balbo monument from Grant Park?*, in «Curbed Chicago», 15 agosto 2017; C. Black, *Behind fascist Balbo monument, a history of multiracial resistance*, in «The Chicago Reporter», 22 agosto 2017, e T. Briscoe, *Anti-fascist protesters want Balbo monument in Chicago removed*, in «Chicago Tribune», 24 agosto 2017. La notizia, naturalmente, è stata ripresa anche dalle maggiori testate giornalistiche italiane. Per citare alcuni esempi: *Usa, a rischio statua Balbo a Chicago*, «Ansa», 24 agosto 2017; *Usa, non solo le statue sudiste: "Via il monumento a Italo Balbo". Ma gli italo-americani: "Fa parte della nostra storia"*, in «La Repubblica», 24 agosto 2017; *Proteste a Chicago contro il monumento di Balbo donato da Mussolini*, in «La Stampa», 25 agosto 2017; *Usa, non solo statue e simboli confederati "Via la colonna intitolata a Italo Balbo"*, in «Il Fatto Quotidiano», 25 agosto 2017.

<sup>131</sup> M. Massai, *Le squadre atlantiche di Balbo*, in *Esposizione dell'Aeronautica Italiana. Catalogo Ufficiale*, cit., p. 177.



artistico-estetico ma anche e soprattutto narrativo, imponendosi con forza sugli altri allestimenti del piano superiore ed ergendosi come una sorta di chiusura anticipata del discorso storico costruito dall'esposizione milanese. Come chiarisce ancora Massai attraverso le pagine del *Catalogo Ufficiale*:

La mostra s'apre perciò con Leonardo, il precursore e si chiude con Balbo, «l'Atlantico». L'Aviazione non finisce qui, ma un ciclo è finito, realmente. [...] L'Arma ha ormai una tradizione eroica, uno spirito imbattibile; tutte le méte possono esserle fissate. E Balbo può, con infinito orgoglio, rimettere nelle mani del Grande Capo, in un momento politico particolarmente delicato e che impone la necessità di un unico comandante delle Forze armate d'Italia, un Esercito alato come il Duce lo voleva, possente e duttile, aggressivo e tenace, sicuro della sua forza, ormai provata in imprese da nessun altro tentate. [...] La Crociera del Decennale non conclude dunque soltanto un'era della moderna aviazione. Essa è anche una impresa delle più splendide per l'Italia, tornata ad essere Nazione di eroi e di scienziati, di lavoratori e d'artisti, di uomini di pensiero e d'azione<sup>132</sup>.

Anche in Massai non mancano i riferimenti alle sconfinite mete da raggiungere, alle volontà della stirpe, allo spirito eroico, «imbattibile» dell'Arma e con essa del regime. Riferimenti che nel Salone si esprimono in una «esaltazione lirica della Crociera del Decennale», nella commemorazione del suo «valore non soltanto tecnico ma anche storico, morale, politico»<sup>133</sup>. Un grande spazio centrale sgombro «per le raccolte di folla» e concepito «architettonicamente come un solenne altare alla gloria degli atlantici» accoglie il visitatore e lo circonda di illustrazioni «disposte per associazione d'idee, come un affollarsi di ricordi vibranti e quasi disordinati»<sup>134</sup>, mentre sullo sfondo azzurro – unico elemento cui viene permesso di occupare il vuoto – giganteggia la statua in bronzo di Arturo Martini a rappresentare «l'Italia che varca gli oceani trasportata da 24 aquilotti»<sup>135</sup>, ennesimo superamento di un limite, di un'oltre che pareva irraggiungibile reso possibile dalla volontà della “rivoluzione” in marcia.

Il Salone della Crociera del Decennale, con la sua «esaltazione lirica», chiude la reale narrazione storica dell'Esposizione. Proseguendo, infatti, la Mostra va sfumando in ambienti puramente descrittivi volti ad delineare l'opera concreta del regime nel campo dell'aviazione. Anche qui, in ogni caso, sono gli architetti ad assumersi i maggiori oneri degli allestimenti conclusivi. A Giulio Minoletti viene affidata la Sala dedicata alla Psicofisiologia; a Piero Bottoni quella riservata alle Scuole Aeronautiche; ai B.B.P.R. il Volo a Vela e l'Alta Velocità; a Eugenio Faludi e Luciano

---

<sup>132</sup> *Ivi*, pp. 177-178.

<sup>133</sup> *L'ordinamento delle sale alla Esposizione dell'Aeronautica italiana*, in «Casabella», Anno VII, n. 80, agosto 1934, p. 18.

<sup>134</sup> *Ibidem*.

<sup>135</sup> *L'ordinamento delle sale alla Esposizione dell'Aeronautica italiana*, cit., p. 19.

Baldessarri i Mezzi di Sicurezza, i Paracadute, l'Aviazione civile, il Turismo e la Posta aeree<sup>136</sup>. Sezioni essenzialmente tecniche che confluiscono verso le strutture presenti nel Parco precedentemente illustrate e che ben poco hanno da aggiungere alle narrazioni e alle rappresentazioni storiche sviscerate lungo il tragitto dell'Esposizione. Narrazioni e rappresentazioni che attestano, ancora una volta, tensioni e afflitti rivolte al futuro, destini e missioni da compiere, volontà di primato che dovranno, a breve, confrontarsi con spazi e tempi inediti non più delimitati dai confini della nazione e riadattati, invece, alle dimensioni ben più ampie dell'Impero.

---

<sup>136</sup> Per una panoramica delle Sale conclusive rimando direttamente a *Esposizione dell'Aeronautica Italiana. Catalogo Ufficiale*, cit., pp. 185-217.



17. E. Carboni, *Facciata*



18. G. Pagano con la collaborazione di  
C. Nivola e G. Pintori, *Ingresso*



19. G. Pagano con la collaborazione di  
C. Nivola e G. Pintori, *Atrio*



20. L. Figini e G. Pollini, *Sala dei Precursori*



21. B.B.P.R., *Sala Forlanini*



22. B.B.P.R., *Sala dei Primi Voli*

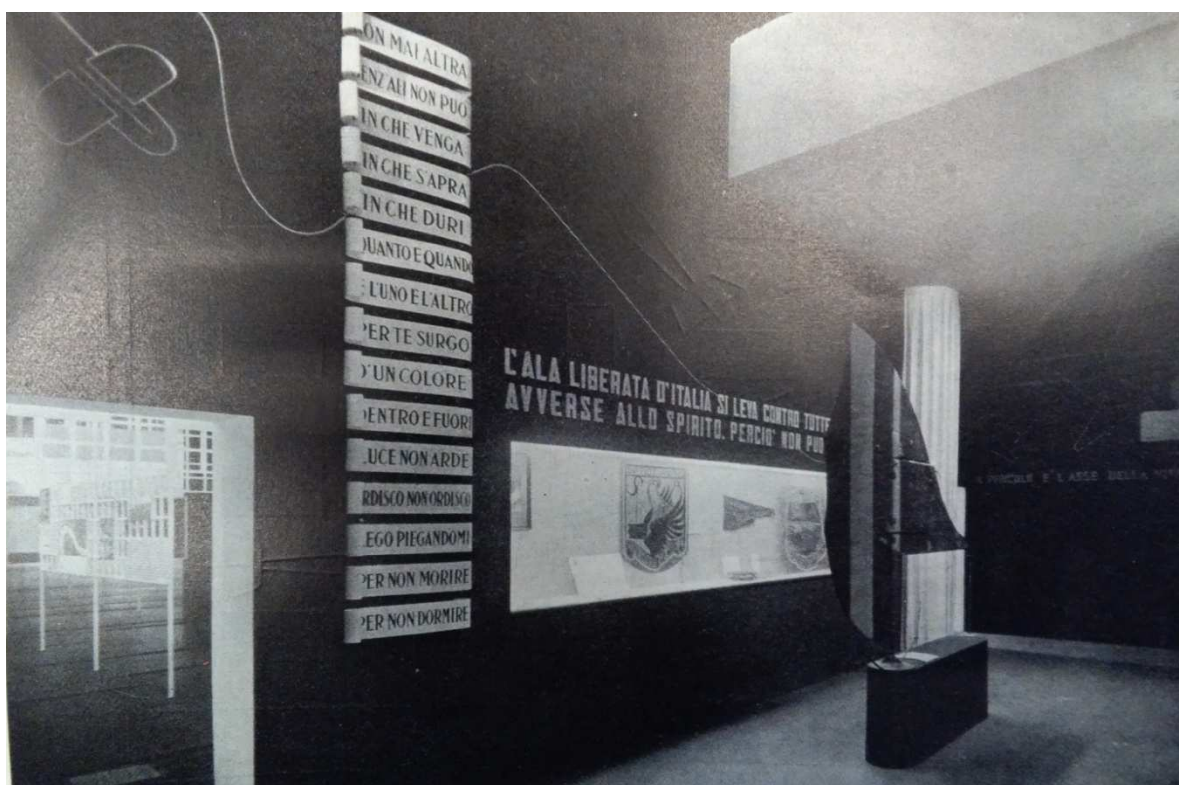


23. E. Pratelli, *Sala dell'aviazione nella guerra libica*

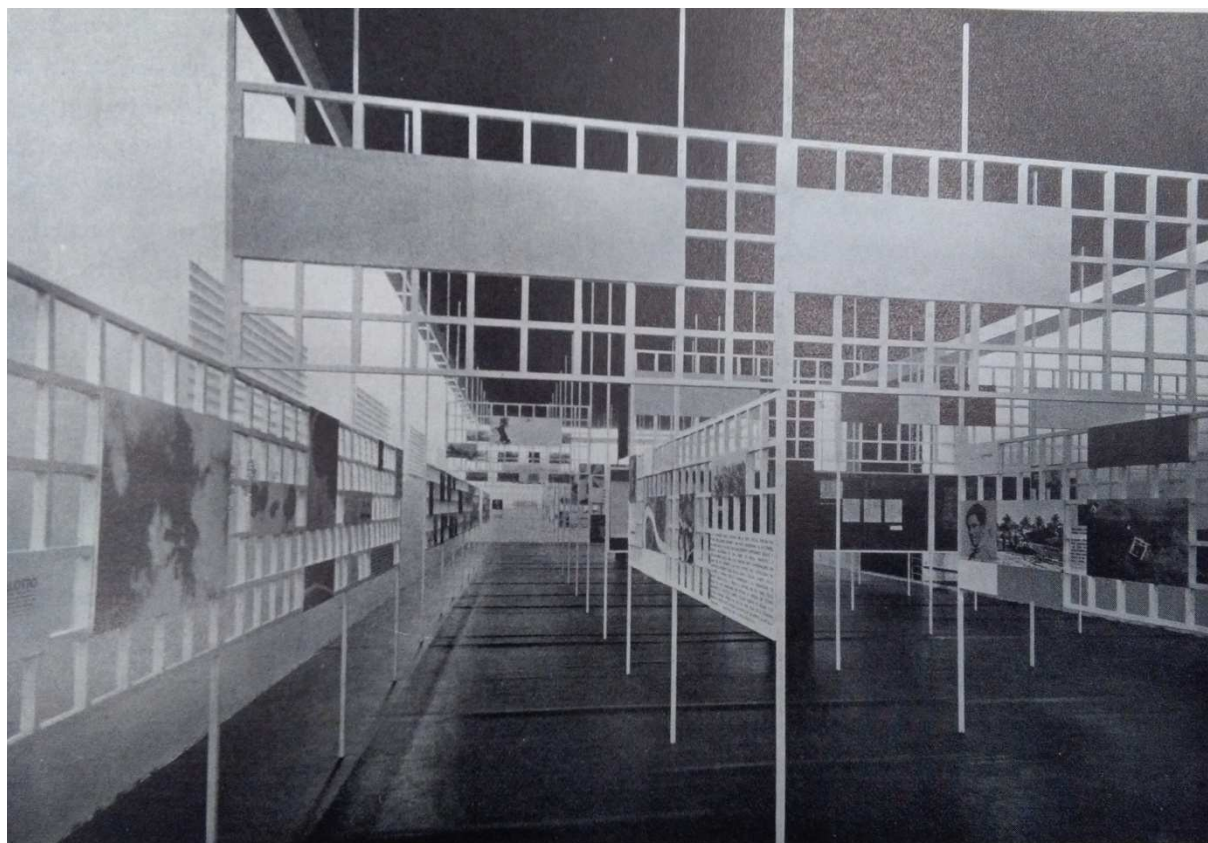


24. M. Sironi, *Sala dell'aviazione nella Grande guerra*





25. G. Frette, *Sala D'Annunzio*



26. M. Nizzoli ed E. Persico, *Sala delle Medaglie d'oro*



27. G. Ponti, *Il più leggero dell'aria*



28. L. Baldessari, *Sala Aviazione e Fascismo*



29. G. Pagano con scultura di M. Mascherini e pitture di B. Munari, *Sala d'Icaro*





30. G. Pagano, *Scalone d'onore*



31 F. Albin, *Sala dell'Aerodinamica*



32. R. Camus, *Sala delle Costruzioni Aeronautiche*



33. G. Palanti, *Sala dei Raids e dei Records*



34. G. Romano, *Sala del Volo di massa*



35. G. Pagano, *Sala della Crociera del Decennale*



36. A. Martini, *Statua in Bronzo*

### 3. «*Sic nos non nobis*». *Destino, diritto, missione*

Da molti mesi la ruota del destino, sotto l'impulso della nostra calma determinazione, si muove verso la mèta: in queste ore il suo ritmo è più veloce e inarrestabile ormai! Non è soltanto un esercito che tende verso i suoi obiettivi, ma è un popolo intero di quarantaquattro milioni di anime, contro il quale si tenta di consumare la più nera delle ingiustizie: quella di toglierci un po' di posto al sole.

B. MUSSOLINI, *Discorso della mobilitazione*<sup>137</sup>

Nel tardo pomeriggio del 2 ottobre 1935, anno XIII dell'*Era fascista*, a Roma, di fronte ad una folla immensa, richiamata e confluita in massa nella sacrale cornice scenografica di Piazza Venezia, Benito Mussolini pronunciava un violento e tristemente celebre discorso annunciando agli «uomini e donne di tutta Italia» e agli «italiani sparsi nel mondo, oltre i monti e oltre i mari» l'imminente scoccare di una «ora solenne nella storia della patria»<sup>138</sup>:

Abbiamo pazientato – proclamava Mussolini – tredici anni, durante i quali si è ancora più stretto il cerchio degli egoismi che soffocano la nostra vitalità. Con l'Etiopia abbiamo pazientato quaranta anni! Ora basta! Alla Lega delle nazioni, invece di riconoscere i nostri diritti, si parla di sanzioni. Sino a prova contraria, mi rifiuto di credere che l'autentico e generoso popolo di Francia possa aderire a sanzioni contro l'Italia. I seimila morti di Bligny, caduti in un eroico assalto, che strappò un riconoscimento di ammirazione allo stesso comandante nemico, trasalirebbero sotto la terra che li ricopre. Io mi rifiuto del pari di credere che l'autentico popolo di Gran Bretagna, che non ebbe mai dissidi con l'Italia, sia disposta al rischio di gettare l'Europa sulla via della catastrofe per difendere un paese africano, universalmente bollato come un paese senza ombra di civiltà. Alle sanzioni economiche opporremo la nostra disciplina, la nostra sobrietà, il nostro spirito di sacrificio. Alle sanzioni militari risponderemo con misure militari. Ad atti di guerra risponderemo con atti di guerra. Nessuno pensi di piegarci senza aver prima duramente combattuto. Un popolo geloso del suo onore non può usare linguaggio né avere atteggiamento diverso! Ma sia detto ancora una volta, nella maniera più categorica – e io ne prendo in questo momento impegno sacro davanti a voi – che noi faremo tutto il possibile perché questo conflitto di carattere coloniale non assuma il carattere e la portata di un conflitto europeo. Ciò può essere nei voti di coloro che intravedono in una nuova guerra la vendetta di templi crollati, non nei nostri. Mai come in questa epoca storica il popolo italiano ha rivelato le qualità del suo spirito e la potenza del suo carattere. Ed è contro questo popolo, al quale l'umanità deve talune delle sue più grandi conquiste, ed è contro questo popolo di poeti, di artisti, di eroi, di santi, di navigatori, di trasmigratori, è contro questo popolo che si osa parlare di sanzioni. Italia proletaria e fascista, Italia di Vittorio Veneto e della rivoluzione! In piedi! Fa' che il grido

---

<sup>137</sup> B. Mussolini, *Il discorso della mobilitazione*, vol. XXVII, *Dall'inaugurazione della Provincia di Littoria alla proclamazione dell'Impero (19 dicembre 1934-9 maggio 1936)*, p. 158.

<sup>138</sup> *Ibidem*.



della tua decisione riempra il cielo e sia di conforto ai soldati che attendono in Africa, di sprone agli amici, e di monito ai nemici in ogni parte del mondo: grido di giustizia, grido di vittoria!<sup>139</sup>

Da tempo, com'è noto<sup>140</sup>, Mussolini – e con esso i quadri militari italiani – era alla ricerca di un *casus belli* che potesse giustificare un'aggressione italiana in territorio etiope. I nuovi assetti dello scenario internazionale destabilizzato dalla rapida ascesa del *Reich* hitleriano, le necessità di una politica estera che confermasse la reale concretezza della martellante propaganda del regime, le congiunture economiche ancora in fase depressiva dopo la crisi del 1929, avevano ormai convinto il duce che un intervento oltremare fosse necessario e improrogabile al fine di riaffermare e sancire, di fronte al mondo, il trionfo dell'Italia fascista e la sua rinnovata e inarrestabile volontà di potenza. Il *Discorso della mobilitazione* – come venne chiamato – fu allora solo l'ultimo, decisivo passaggio di manovre diplomatiche e militari ampiamente dipanatesi nei mesi precedenti oltreché l'approdo inevitabile, volontariamente e coscientemente forzato, di un processo con radici culturali e politiche ben più profonde.

Radici che, in parte, sono già emerse anche nel discorso architettonico italiano sviscerato nelle pagine precedenti e che ritornano, vestendo abiti dichiaratamente imperiali, nella chiamata alle armi sopra citata di Mussolini. L'invocazione diretta non tanto alla storia quanto al destino, dinamico e ineluttabile, di cui è portatore e arbitro il solo popolo italiano, le «quarantaquattro milioni di anime» – la totalità – a dimostrare al mondo «che Italia e fascismo costituiscono una identità perfetta, assoluta, inalterabile»<sup>141</sup>; l'universalità del messaggio che varca montagne e oceani e che pretende di riaffermare le ineliminabili gerarchie tra le nazioni; la rinnovata potenza del perenne spirito italiano; il divario tra i barbari e i custodi della civiltà contemporanea e, infine, il diritto di imporsi in virtù di un debito contratto e mai realmente risolto da un'umanità egoista, ingiusta e irricognoscente nei confronti del generoso popolo italiano.

---

<sup>139</sup> B. Mussolini, *Il discorso della mobilitazione*, cit., pp. 159-160. In realtà, stando all'audio originale, Mussolini si riferisce all'Etiopia definendola «un paese africano universalmente bollato come paese barbaro e indegno di stare tra i popoli civili» e appella gli italiani come «popolo di eroi, di santi, di poeti, di artisti, di navigatori, di colonizzatori, di trasmigratori». L'ultima affermazione del duce è ancora oggi incisa sulla facciata del Palazzo della Civiltà Italiana progettato da Giovanni Guerrini ed Ernesto Lapadula in previsione dell'*Esposizione Universale di Roma* del 1942. Corsivo dell'autore e audio disponibile su [https://www.youtube.com/watch?v=qcY\\_52nXRi8&t=27s](https://www.youtube.com/watch?v=qcY_52nXRi8&t=27s).

<sup>140</sup> Tanto sull'aggressione italiana all'Etiopia e sui suoi antefatti quanto, più generalmente, sulla politica coloniale del regime e sulle sue ramificazioni – temi che solo limitatamente possono essere toccati da questo lavoro – esiste ormai, dopo anni di silenzio, una bibliografia indubitabilmente valida e ampia. Più che citare l'immensa mole di studi e saggi accumulatasi negli ultimi decenni preferisco rimandare, allora, ad alcune fondamentali ricostruzioni di carattere generale. Tra queste segnalo: G. Rochat, *Il colonialismo italiano. Documenti*, Loescher, Torino 1973; Jean L. Miegé, *L'imperialismo coloniale italiano dal 1870 ai giorni nostri*, Rizzoli, Milano 1976 e gli ancora imprescindibili volumi di A. Del Boca, *Gli italiani in Africa Orientale*, 4 voll., Laterza, Roma-Bari 1976-1984. Opere più recenti sono invece: *Le guerre coloniali del fascismo*, a cura di A. Del Boca, Laterza, Roma-Bari 1991; *Fascismo e politica di potenza. Politica estera. 1922-1939*, a cura di E. Collotti, La Nuova Italia, Firenze 2000; N. Labanca, *In marcia verso Adua*, Einaudi, Torino 1993 e Id., *Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana*, il Mulino, Bologna 2002; *L'Impero fascista. Italia ed Etiopia. 1935-1941*, a cura di R. Bottoni, il Mulino, Bologna 2008, e, infine, Gian P. Calchi Novati, *L'Africa d'Italia, Una storia coloniale e postcoloniale*, Carocci, Roma 2011.

<sup>141</sup> B. Mussolini, *Il discorso della mobilitazione*, cit., p. 159.

Temi, si ricorderà, presenti nel dibattito architettonico italiano di inizio anni Trenta: nelle riflessioni di Carlo Enrico Rava su «Domus», nelle distopie di Roberto Papini, nelle prolusioni di Alberto Calza Bini o nei *Programmi* artistici di «Quadrante». Temi, ancora, rivelatisi tanto nei motivi e nelle aspirazioni del concorso per il Palazzo del Littorio di Roma quanto nelle celebrazioni milanesi dell'*Esposizione dell'Aeronautica Italiana* e che ben prima dei moniti bellicosi di Mussolini sono quindi parte viva e operante della cultura architettonica nazionale. Cultura che non si dimostra insensibile a tali richiami e che su di essi rimodella gradualmente le fondamenta della propria disciplina artistica, la sua semantica e il modo stesso di leggere, interpretare e confrontarsi con la Storia in atto. E del resto, come affermava Roberto Papini in una lunga prolusione fiorentina del dicembre 1934 che tanto sembra conformarsi all'afflato storico dei maturi anni Trenta, «Ogni epoca [...] costruisce la storia per i bisogni del proprio spirito, traendone il modo di confermare le proprie preferenze o avversioni, di giustificarle con l'esempio degli antenati migliori, di riconoscerle come espressione dell'indole della stirpe, di servirsene come norma e incitamento per l'avvenire»<sup>142</sup>.

Così, se nel campo politico Mussolini può rievocare presunti debiti da risanare, ingiustizie da redimere e diritti egoisticamente inibiti ma inviolabili perché sanciti da una storia millenaria e gloriosa, anche nel campo architettonico questo processo di giustificazione e distinzione passa attraverso la costruzione, la ripresa e la diffusione di genealogie culturali e storiche che riaffermino l'eterno primato italiano, il suo ruolo primigenio nell'incedere dell'umanità e l'eredità che tale Storia monumentale ha generosamente concesso a quelle stessi genti che nel rinnovato oggi le si oppongono, precludendole un cammino segnato dal destino. Un cammino che ha coinvolto ogni campo della conoscenza e del sapere, dalle lettere alle scienze, dalle arti alla tecnica e che nel trionfo dell'*Era fascista* ha finalmente trovato la forza di riaffermarsi e imporsi anche nell'arte regina, e un'eredità che dalle poche voci isolate, intrise di valori distintivi e di un viscerale ultranazionalismo tornerà a diffondersi dissodando il terreno dell'architettura italiana e rinvigorendo quella cultura del dominio che da semplice ispirazione e ambizione individuale giungerà a vestire i panni del bisogno collettivo e, infine, del pensiero egemone.

E non è casuale, forse, che quattro anni dopo la lunga serie di articoli di Carlo Enrico Rava sulle svolte pericolose del movimento razionalista italiano e sulle necessità di recuperare i caratteri di una eterna ma rinnovata modernità latina, compaiano su «Quadrante» le stesse genealogie “orientate”, le stesse celebrazioni di una mediterraneità a lungo rimossa o ignorata dalla cultura architettonica

---

<sup>142</sup> R. Papini, *La storia dell'arte e noi*. Prolusione pronunciata l'11 dicembre 1934 per inaugurare il corso di *Storia dell'arte e stili dell'architettura*, in «Annuario del Regio Istituto Superiore di Architettura di Firenze. Anno Accademico 1934-35», Ariani, Firenze 1935, pp. 19-20.

nazionale, di un patrimonio che altri hanno rivendicato per sé e che appartiene, invece, alla sola storia italiana:

Geometria che parla, architettura – scrive Enrico Peressutti nel gennaio 1935 – che dalle sue pareti lascia trasparire una vita, un canto; di questo spirito che ha innalzato le piramidi a sfida del tempo; che ha composto la sinfonia dell'acropoli, o il ritmo di un acquedotto; amalgamando alle linee umane i colori e le linee della natura. Eccole tutte ritrovate nella casa di Biskra, nelle case libiche, nelle case di Capri. Ecco un'eredità che ignoriamo o vogliamo ignorare troppo spesso noi italiani, un patrimonio che abbiamo custodito in un archivio qualunque, e del quale ce ne siamo dimenticati come di un certificato che abbia solo valore di storia. Un patrimonio che scoperto dai Gropius, dai Le Corbusier, dai Mies Van der Rohe è stato camuffato come una novità di sorgente nordica, come un'invenzione del secolo ventesimo. E molti hanno creduto. E moltissimi hanno preso quel camuffamento per una vera novità, per una nuova legge solare. Senza accorgersi che a quella novità mancava la vita, mancava la parola, mancava il canto del mediterraneo<sup>143</sup>.

Forte degli stessi itinerari geografici precedentemente proposti dall'architetto comasco, anche in Peressutti tornano le miopie e le volontarie rimozioni storiche del primo razionalismo italiano, soggiogato dal fascino internazionalista e incapace di dar peso ad un'eredità tutta italiana di cui altri, invece, hanno beneficiato camuffandola e presentandola come creazione sradicata dalla storia, puramente ed esclusivamente contemporanea. Posizioni, queste ultime, care ai tradizionalisti e passatisti di inizio anni Venti e che riemergono con forza nel generale tentativo della cultura architettonica italiana di ridimensionare derivazioni e ascendenze del moderno. Tentativo che, dopo anni di marginalizzazione, riesce nell'impresa di riesumare il concetto di patrimonio, centrale, come si ricorderà, negli anni della continuità storica, della permanenza, e qui caricato di significati non solo artistici ma culturali e politici perché eredità da custodire, proclamare e ridestare. Ed è proprio uno dei maggiori rappresentanti di quella scuola di architetti così legata ai ritorni e a una visione certamente non denigratoria del passato, ossia Gustavo Giovannoni, a proporre sulle pagine di «Pan. Rassegna di Lettere, Arte e Musica» – erede del «Pegaso» ojetiano<sup>144</sup> – una lunga riflessione sulla necessità di ripensare la «Storia integrale» e, con essa, «la nostra Storia dell'architettura»<sup>145</sup>. Una Storia che, superando «unilaterali criteri nazionalistici», liberi le opere italiane da quella che Giovannoni definisce come la «cappa di piombo degli studi stranieri», che le affranchi «dalle

---

<sup>143</sup> E. Peressutti, *Architettura mediterranea*, in «Quadrante», Anno III, n. 21, gennaio 1935, p. 40.

<sup>144</sup> Pubblicata tra il 1933 e il 1935 dalla casa editrice milanese Rizzoli e guidata da criteri e strutture pressoché speculari alla precedente esperienza di «Pegaso» – tanto che le due riviste sono state non di rado analizzate come un *corpus unicum* –, la rivista contava tra i suoi redattori Giuseppe De Robertis e un giovane Guido Piovene mantenendo come segretario Pietro Pancrazi.

<sup>145</sup> G. Giovannoni, *Per la storia dell'architettura in Italia*, in «Pan. Rassegna di lettere, arte e musica», Anno III, n. 2, febbraio 1935, p. 241.

classificazioni artificiose e dalle concezioni semplicistiche»<sup>146</sup> che a danno dell'Italia hanno sistematicamente svalutato ed equivocato il patrimonio nazionale. Una Storia che riaffermi l'innegabile e imperitura preminenza italiana tanto passata quanto presente, che al contempo difenda tali «glorie nel loro valore e nella purezza del loro significato» ed affermi «comprovandolo con argomenti concreti, quanto importante e grandioso sia stato il cammino inverso a quello per quale si vorrebbe far credere l'Italia un paese d'importazione architettonica»<sup>147</sup>: «dobbiamo mostrare – conclude Giovannoni – quante nostre correnti abbiano varcato le Alpi od il mare, quante volte la nostra architettura si sia imposta al mondo, non tanto col seguire la marcia degli eserciti quanto con lo stabilire una superiorità di una civiltà, di una tecnica, di un'arte»<sup>148</sup>.

Pur dichiarando l'imparzialità, la scientificità di queste riflessioni e il loro risvolto essenzialmente pratico, è ben difficile non cogliere il fine politico di tale processo di riappropriazione storica<sup>149</sup>, l'intento fazioso e orientato di ripensare lo scorrere del tempo e degli eventi abbandonando gli sguardi altrui, arbitrari e fallaci, ingiusti nei confronti del rinnovato spirito italiano e ricostruendo, invece, il continuo mostrarsi e ritrarsi di una civiltà che si è perennemente imposta al mondo come gerarchicamente superiore, eletta, e che ora, nella presente rinascita sotto le insegne del littorio, intende ribadire i suoi diritti e le ragioni della sua superiorità. Quella che lentamente va strutturandosi, allora, è una narrazione fondata su una distinzione netta, su un rapporto *Noi-Altri* non certo costruito sull'equilibrio ma sul conflitto, sulla consapevolezza che quell'abisso che agli inizi degli anni Venti separava la cultura nazionale – e più specificatamente la cultura architettonica nazionale – dalle più alte espressioni europee è stato colmato dalla «Storia dell'Italia vivente», dall'«italiano d'oggi»<sup>150</sup>. «Tipo determinatissimo – scrive su «Quadrante» Aldo Bizzarri – e inconfondibile» il quale:

andando a vivere oltre i suoi confini, dovunque sia, non può sentirsi che tra vecchi decadenti e tra barbari: e talvolta le due cose insieme. Questa invero è la principale sensazione che fatalmente prova l'italiano del tempo di Mussolini. [...] Si avverte allora, profondo, il contrasto e che nessuna diversità di clima fisico potrà servire di paragone sensibile per esprimere la diversità del clima ideale. E sarebbero guai – a voler

---

<sup>146</sup> *Ibidem*.

<sup>147</sup> G. Giovannoni, *Per la storia dell'architettura in Italia*, cit., pp. 243-244.

<sup>148</sup> *Ivi*, p. 244.

<sup>149</sup> Di «appropriazione storica» hanno recentemente parlato anche Claudia Lazzaro e Roger J. Crum nella *Introduction* al già citato *Donatello among the Blackshirts*, cit., pp. 1-10.

<sup>150</sup> A. Bizzarri, *Lettera da ventimila chilometri*, in «Quadrante», Anno III, n. 22, febbraio 1935, p. 1. Scrittore, giornalista e, nel secondo dopoguerra, sceneggiatore e critico cinematografico romano, Bizzarri diresse durante il ventennio diversi Istituti Italiani di Cultura all'estero tanto nel continente europeo quanto in territorio sudamericano collaborando con Massimo Bontempelli fin dalla prima, breve iniziativa editoriale di «"900". Cahiers d'Italie et d'Europe». Arrestato dalla Gestapo mentre si trovava a Budapest fu successivamente internato nel campo di Mauthausen, esperienza da cui trasse le sue opere più celebri: *Mauthausen città ermetica* e *Proibito vivere*. Per un rapido profilo biografico dello scrittore si veda la voce *Aldo Bizzarri*, in *Dizionario della letteratura italiana contemporanea*, 2 voll., a cura di E. Ronconi, vol. 1 *Movimenti Letterari-Scrittori*, Vallecchi, Firenze 1973, p. 133.



essere rigidamente se stessi – se non venisse in aiuto quel senso antico e tutto italiano della universalità a permettere la comprensione. Ma questo è un altro discorso. E del resto lo spirito aperto di comprensione non esclude una lucida e vigile coscienza dell'abisso tra gli altri e noi, ché di abisso si tratta oggi. Anche se vi siano affinità di lingua e di origine, e contatti di storia. È bene precisare subito che questo abisso l'abbiamo scavato noi con meditata decisione, anche se ora dall'altra sponda gettiamo ponti per gli uomini di buona volontà. Ma basta la buona volontà? Certo il fascismo, come ogni vera conquista dello spirito, ha valori universali; però, e al tempo stesso, ha una «prefazione» necessaria di tre millenni di storia e si esprime plasmando una materia prima unica e inimitabile quale il popolo italiano. Per non dire altro. E non v'è pazzo – per pazzo che sia – il quale possa immaginare Mussolini sorgere, in altro paese che non il nostro, quando Egli è in ogni fibra la personificazione stessa dell'Italia. Sarebbe come immaginare Cesare non romano. Dunque non puoi non sentirti che tra vecchi e barbari: l'espressione è cruda quanto precisa. Vecchi che si pascono ancora dei relitti del passato prossimo, che vegetano su una fungaia in decomposizione credendola un praticello fresco, ostinati che vedono il sole a mezzanotte. Gli altri son quelli che una inquietudine reazionaria butta dal lato opposto, e scavano nel «loro» primitivo con quali risultati ognuno sa, perché solo da noi primitivo può non significare barbaro. E, come sempre, gli estremi si toccano. In fondo è tutta una barbarie: antica e nuova. E l'italiano d'oggi deve sentirsi un po' come il suo antenato del primo rinascimento quando s'affacciava oltr'alpe<sup>151</sup>.

Nelle parole dello scrittore romano l'abisso non è più uno spazio da anteporre tra un'Italia svilita, denigrata e un contesto esterno superiore che la costringe ad agire di riflesso, cui deve necessariamente piegarsi. Ora, invece, nell'Italia vivente di Mussolini, l'abisso è l'innegabile distanza che si è creata, perché scavata con «meditata decisione», tra l'incedere inarrestabile della storia nazionale in atto, tra il clima ideale del ventennio fascista, e coloro che si «pascono ancora dei relitti del passato prossimo», che «vegetano su una fungaia in decomposizione»: i vecchi e i barbari. Una distanza che neanche la più ampia comprensione e il più generoso universalismo del regime possono pensare di limare e assottigliare e una distanza, ancora, che si impone nello spazio e, soprattutto, nel tempo. «Il mondo degli uomini», conclude Bizzarri con espressioni tanto simili a quelle precedentemente impiegate da Carlo Belli, «si può dividere nettamente in due parti: gli altri e l'Italia»<sup>152</sup>: mentre gli altri vivono di una inquietudine reazionaria che li rende statici e incapaci di immaginare e ancor meno di strutturare un degno avvenire, mentre gli altri scavano nel loro primitivo non ottenendo altro che macerie e barbarie, qui, nell'Italia fascista di Mussolini, vi è «un popolo che va solo incontro al futuro, un paese che sta creando e salvando la civiltà per il mondo»<sup>153</sup>. Riflessioni certamente non neutrali e, al contrario, conflittuali e oppostive che – quantomeno nel campo architettonico – non rimangono, come nel corso dei primi anni Trenta, lettera morta o vacua elaborazione intellettuale trovando terreno fertile in un'Italia sempre più

---

<sup>151</sup> A. Bizzarri, *Lettera da ventimila chilometri*, cit., p. 1.

<sup>152</sup> *Ivi*, p. 2.

<sup>153</sup> *Ibidem*.

intrisa di retoriche superomistiche, teleologiche e messianiche. Retoriche che non si limitano ad invadere quotidiani e riviste di puro spirito propagandistico e che, invece, assumono un ruolo portante tanto, com'è prevedibile, nella totalità del discorso pubblico quanto nel discorso storico e artistico.

Tinte aggressive, divisorie e volontà di potenza che emergono, ad esempio, nel corso dell'inaugurazione ufficiale della monumentale Città Universitaria di Roma, «poderosa creazione artistica» e «luminosa fondazione spirituale», ennesima, concreta risposta «alle invidie, alle insidie, agli egoismi ed alle inimicizie»<sup>154</sup> che circondano la rinascita italiana nel tempo del littorio, sorta, continua su «Architettura» il rettore designato Pietro De Francisci, «quale il Duce l'ha voluta [...] in un tempo in cui, da Stati che tutto da noi hanno appreso, si contesta all'Italia il diritto di vivere e di proseguire in quella missione civile che è tutta sua e solo sua»<sup>155</sup>. Anche nel discorso del giurista romano – già Ministro di Grazia e Giustizia – tornano i riferimenti ai diritti inalienabili del popolo italiano, alla missione di civiltà di cui quest'ultimo è il solo e legittimo custode perché erede – come ricordava Aldo Bizzarri – di una prefazione di tre millenni di storia. Un patrimonio che, concretizzandosi nell'anno XIII nella progettazione corale della Città Universitaria di Roma, «s'è voluto esprimere, in forme solenni e durature», esemplari – scrive il coordinatore dei lavori, Marcello Piacentini – del «rinnovato spirito della stirpe»<sup>156</sup>: spirito che pur non rinunciando «a nessun postulato di modernità» evidenzia palesemente il clima ideale che ha reso possibile tali immense creazioni, «un clima classico mediterraneo»<sup>157</sup>, perenne, universale e nuovamente presente. Clima che, come da programma, ha modo di esprimersi ancora una volta a Milano in occasione della *VI Triennale delle arti decorative ed industriali moderne e dell'architettura moderna*.

Pur aprendo le proprie porte al pubblico il 31 maggio del 1936 – subendo, quindi, *in itinere* alcune significative modifiche artistiche ed espositive dovute alle recentissime vittorie d'oltremare – anche la sesta edizione della manifestazione milanese viene inaugurata solo a seguito di una lunga e complessa gestazione, avviata ufficialmente il 31 marzo 1934 con la pubblicazione su quotidiani e riviste del *Programma della VI Triennale 1936-XIV*. Redatto e firmato dal Presidente dell'*Ente Triennale* Giulio Barella, dai componenti del Consiglio d'Amministrazione – Aldo Carpi, Alberto Jannitti Piromallo, Marcello Piacentini, Arturo Tosi – e, infine, dai membri del rinnovato Direttorio artistico – Carlo Alberto Felice, Mario Sironi e Giuseppe Pagano – il *Programma* confermava

---

<sup>154</sup> P. De Francisci, *Università del tempo fascista*, in *La Città Universitaria di Roma*. Fascicolo Speciale di «Architettura», Anno XIV, giugno 1935, p. 1.

<sup>155</sup> *Ibidem*.

<sup>156</sup> M. Piacentini, *Metodi e caratteristiche*, in *La Città Universitaria di Roma*, cit., p. 6.

<sup>157</sup> *Ibidem*.

alcuni degli elementi cardine della precedente rassegna meneghina presentandosi al pubblico come il più naturale e logico sviluppo della fortunata edizione 1933. In primo luogo, infatti, esso ribadiva la preminenza dell'architettura nel campo della produzione artistica, la sua «funzione coordinatrice e animatrice delle singole attività» e il suo ruolo di «arte eminentemente sociale»; secondariamente, riaffermava la necessità di una «unità delle arti» da fondarsi su una collaborazione «salda e coerente fra architetti, pittori, scultori, artigiani e industrie»; infine, vincolava le tematiche artistiche non soltanto ad un rapporto stile-civiltà ma anche, e soprattutto, ad un «problema di potenza»<sup>158</sup>.

Secondo i dettami del *Programma* l'esposizione avrebbe dovuto suddividersi in cinque grandi macroaree: una mostra dell'architettura, a sua volta ripartita in quattro sezioni particolari – architettura sportiva, architettura del teatro e del cinema, architettura del giardino, architettura minore italiana e del bacino mediterraneo – in cui sarebbero stati illustrati «i progetti più notevoli e significativi realizzati in Italia e all'estero nel corso degli ultimi tre anni, con particolare riguardo alle migliori soluzioni urbanistiche»<sup>159</sup>; una mostra delle arti decorative e dell'arredamento distinta tra «opere di alta importanza sociale e produzione normale rigidamente selezionata»<sup>160</sup>; una mostra di arti applicate e industriali a raccogliere «i saggi più tipici nel campo della ceramica, del vetro dei metalli, dei tessuti ecc., scelti per l'originalità di invenzione, i pregi dell'esecuzione, la rispondenza al gusto moderno e la capacità di produzione da parte dell'espositore»<sup>161</sup>; una mostra retrospettiva su un tema da definirsi e, in ultimo, varie mostre estere separate dagli spazi riservati alla produzione italiana. Una struttura espositiva estremamente ramificata che si impone non soltanto di mostrare ma, come precisato da Giuseppe Pagano in un commento apparso sulla «Casabella», di «istruire, di vagliare, di precedere» non dimenticando «l'uomo che vive con entrate pochine e con desiderio grande di partecipare al benessere della civiltà»<sup>162</sup>, ribadendo in tal modo il senso portante di tali manifestazioni: «atti coscienti di civiltà e non divertimenti da collezionista»<sup>163</sup>. Atti di civiltà che fin dall'edizione monzese 1930 – la prima ad accogliere diffusamente in suo seno l'architettura moderna – hanno sempre tentato di esprimere attraverso l'arte «la nuova morale, il bisogno di ordine, di gerarchia, di serietà, di disciplina, tutti quei sacrifici alle necessità collettive, che il mondo moderno esige e la civiltà fascista impone»<sup>164</sup>. Necessità certamente non vacue e che mirano invece:

---

<sup>158</sup> Per questa e le citazioni precedenti cfr. *Programma della VI Triennale 1936-XIV*, in «Casabella», Anno VII, n. 76, aprile 1934, p. 2.

<sup>159</sup> *Ibidem*.

<sup>160</sup> *Programma della VI Triennale 1936-XIV*, cit., pp. 2-3.

<sup>161</sup> *Ivi*, p. 3.

<sup>162</sup> G. Pagano, *Commento al Programma della VI Triennale 1936-XIV*, in «Casabella», Anno VII, n. 76, aprile 1934, p. 3.

<sup>163</sup> *Ivi*, p. 4.

<sup>164</sup> *Ibidem*.

alla elevazione del popolo, alla forza consapevole per tentare quelle vie di potenza e di «monumentalità» che stanno sulle bocche di tutti. [...] L'arte italiana, – conclude Pagano – è conscia di una sua missione. Gli avvenimenti stessi la spingono a realizzarla; anzi le stesse opposizioni costringono le arti a superare gli isolamenti, a coordinare gli sforzi, a immedesimarsi del fatto collettivo. La prima tappa verso questa ripresa di potenza è quella di riconoscere l'esistenza di un problema generale: la necessità di realizzare quella unità spirituale nella quale le varie arti senza dispersioni e senza capricci individuali ritornino a collaborare per la esaltazione della nostra civiltà. Questa strada è fatta di lavoro e non soltanto di polemica; è conseguenza di collaborazione e di comprensione e di studio. L'architettura dovrà riprendere in pieno le sue storiche responsabilità per fare da guida<sup>165</sup>.

Se quindi sono palesi e volute le similitudini e gli elementi di continuità con la *Triennale* del 1933, è anche innegabile che la *VI Triennale* presenti delle differenze sostanziali nei confronti della precedente edizione: differenze che ineriscono tanto alla semplice gestione divulgativa dei risultati ottenuti – affidata, per volontà di Pagano, non ad un unico *Catalogo* ma ad una serie di *Quaderni* tematici<sup>166</sup> e ad una *Guida* priva di immagini e di dimensioni contenute – quanto agli organi decisionali dell'evento e alle sue principali dinamiche espositive. Se è vero che Giulio Barella continua a rimanere saldo alla guida dell'*Ente* riconfermando e ampliando i suoi poteri nel ruolo di Presidente, occorre anche ricordare che molte e importanti sono le modifiche avvenute sia nella struttura del Consiglio d'Amministrazione, rinnovato e allargato a seguito di diversi interventi legislativi, sia all'interno del Direttorio artistico. Pur figurando, come si è visto, tra i firmatari del *Programma* bandito nel marzo 1934, nei due anni che intercorrono tra la pubblicazione del bando e l'inaugurazione della manifestazione – ancora una volta presenziata da Vittorio Emanuele III – sono estromessi dal Consiglio d'Amministrazione gli artisti Arturo Tosi e Aldo Carpi mentre vengono confermati Marcello Piacentini e Alberto Jannitti Piromallo: ad essi vanno inoltre ad aggiungersi Rino Valdameri e Giò Ponti – su proposta del Ministero dell'Educazione Nazionale –, Rino Parenti – caldeggiato dal Segretario del Partito Nazionale Fascista –, Antonio Maraini e Alberto Calza Bini, designati rispettivamente dal Sindacato Nazionale Fascista Belle Arti e dal Sindacato Nazionale Fascista Architetti. Fondamentali anche le variazioni all'interno del Direttorio che conta nuovamente Carlo Alberto Felice e Mario Sironi e sostituisce Ponti, salito di rango nel ramo gestionale dell'evento, con Giuseppe Pagano<sup>167</sup>, a parere di molti – e nonostante le dimissioni

---

<sup>165</sup> G. Pagano, *Commento al Programma della VI Triennale 1936-XIV*, cit., p. 5.

<sup>166</sup> Mi riferisco alla pregevole serie dei dieci *Quaderni della Triennale*, realizzati sotto la direzione di Giuseppe Pagano e pubblicati a cadenza irregolare dall'editore milanese Hoepli tra l'agosto 1936 e il gennaio 1940. Per i vari riferimenti ai volumi rimando direttamente alle pagine successive e alle rispettive note.

<sup>167</sup> Per la composizione dei vari organi direttivi si veda la *Guida della sesta Triennale*, S.A.M.E., Milano 1936, p. 3.

presentate a cinque mesi dall'inaugurazione – il principale ispiratore di questa sesta *Triennale* milanese<sup>168</sup>.

Se quindi non pochi sono i distinguo a livello di struttura organizzativa tra la manifestazione inaugurata nel 1933 e la rassegna aperta al pubblico nel maggio 1936, ancora maggiori sono le differenze nel campo della narrazione e della distribuzione espositiva, solo in parte dovute ai recentissimi sviluppi coloniali e intimamente legate, invece, tanto alle preferenze stilistiche del Direttorio quanto alle recenti evoluzioni del dibattito architettonico italiano. Differenze già evidenti nel manifesto programmatico pubblicato nel 1934, tanto prolisso nel dichiarare la sua volontà di assimilare i concetti e i criteri della *V Triennale* quanto pronto ad assumersi nuove responsabilità e obiettivi, coerentemente con i rinnovati bisogni e le inedite richieste del contesto sociale, culturale e politico. E inedito è il riferimento all'urbanistica, inesistente nelle linee guida delle precedenti manifestazioni milanesi – più propense a strutturarsi attorno ad ambienti ben identificati e singoli edifici – ed elemento cardine, invece, nella narrazione espositiva del 1936; inedito, secondariamente, l'accento posto sul Mediterraneo, marginale o solo vagamente richiamato nelle Triennali 1930 e 1933 e forte in questa edizione di una intera sezione espositiva; inedito, ancora, il richiamo diretto al concetto di *potenza*, ben più aggressivo del precedente *allineamento* pontiano di stile e civiltà; inedita, infine, la gestione degli spazi cui muovendo dal semplice testo e passando alla realtà fattuale della manifestazione è necessario fare riferimento.

Mentre la *V Triennale* era stata concepita come un'esposizione estensiva in grado di sfruttare tanto il Palazzo dell'Arte quanto l'immenso Parco esterno – interamente percorso, come si ricorderà, dalla Mostra dell'abitazione moderna – la *VI Triennale* si presenta al pubblico con una disposizione intensiva, concentrando gli allestimenti in un minor numero di ambienti e relegando in secondo piano sia il Palazzo neoclassico di Muzio sia il Parco circostante. Se è vero, infatti, che in quest'ultimo permangono alcune delle strutture più acclamate della *Triennale* 1933 – la Torre Littoria di Giò Ponti e il Padiglione della Stampa che accoglie, per l'occasione, la Mostra delle Industrie Tessili allestita da Luciano Baldessari<sup>169</sup> – cui si aggiungono il Teatro all'aperto di Eugenio Faludi, la fontana di Cesare Cattaneo e Mario Radice, il Campo dei giochi di Giulio Minoletti e Giuseppe Mazzoleni e la Cabina da Spiaggia di Luigi Cosenza, e che il Palazzo rimane

---

<sup>168</sup> Per riprendere le parole di Agnoldomenico Pica: «Questa Triennale, come la precedente aveva preso nome da Ponti, finì per essere quella di Pagano». A. Pica, *Storia della Triennale*, cit., p. 37. Giudizio condiviso e ampliato a comprendere la figura di Edoardo Persico anche da A. Pansera: «La preparazione della manifestazione coinvolse la redazione di «Casabella» e la VI Triennale fu «moralmente» di Persico e Pagano». A. Pansera, *Storia e cronaca della Triennale*, cit. p. 47. Più equilibrata e al contempo complessa la lettura di Ciucci che parla di «due possibili, distinte Triennali: quella di Persico e quella di Pagano». Cfr. G. Ciucci, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*, cit., pp. 156 e sgg.

<sup>169</sup> «Intesa a mostrare – scrive la *Guida* –, anche in questo importante settore dell'industria nazionale, le nostre possibilità di indipendenza e di eccellenza e, d'altra parte, l'impegno e la serietà con cui questa industria trae partito, diciamo anzi, linfa vitale e sostanza, dall'elemento estetico». *Guida della sesta Triennale*, cit., p. 53. Con annesso elenco degli espositori, esclusivamente italiani, partecipanti.

ricchissimo di opere e rassegne nazionali e internazionali, è innegabile che il tracciato espositivo sia strutturalmente pensato per accompagnare il visitatore verso altri spazi guidandolo in maniera nettamente differente.

Una scelta evidente fin dal posizionamento dell'ingresso, non più situato su via Alemagna ma su via Gadio, nei pressi del Castello Sforzesco, segnalato da una monumentale torre in vetrocemento disegnata da Giuseppe Pagano ed eretta con la collaborazione di Tullio Bussi e Alessandro Goldstein-Bolocan [Fig. 37]. In virtù di tale ricollocamento, il pubblico entra per la prima volta alla manifestazione dall'ala sud del Parco, trovandosi immesso fin da subito in un contesto espositivo completamente inedito che precede e anticipa tanto le rassegne nel Palazzo quanto la visione delle strutture presenti nell'area esterna. Una peninsulina che dialoga esteticamente con l'entrata monumentale, arricchita da un eloquente bronzo di Arturo Martini ad omaggiare le recenti imprese coloniali [Figg. 38-39] «nel quale è palese l'allusione alla vittoria del genio latino su ogni prepotenza brutale»<sup>170</sup>, conduce verso un nuovo padiglione espositivo – opera anch'esso di Pagano [Fig. 40] – edificato nell'ala ovest del Parco. Ed è qui, superati un passaggio coperto decorato da Enzo Morelli e da alcuni bassorilievi bifronti di Antonio Maiocchi – a sintetizzare azioni e strumenti dell'artigianato – e una porta d'ingresso sovrastata da un altorilievo di Leone Lodi titolato *Civiltà fascista* dove «l'accento ad elementi mitici della civiltà classica si fonde con i nuovissimi simboli del lavoro e si esalta nel presente mito dell'Italia fascista»<sup>171</sup> che si apre la prima rassegna espositiva della manifestazione: la Mostra dell'Abitazione.

Contrariamente, quindi, a quanto avvenuto nella *V Triennale* del 1933, quando la Mostra aveva assunto un carattere itinerante sfruttando interamente gli ambienti offerti dal Parco, l'edizione 1936 preferisce concentrare la rassegna in spazi chiusi, dando la possibilità di seguire un percorso logico e coerente senza dover effettuare lunghi spostamenti e distribuendo la Mostra tra il padiglione progettato da Pagano e i due piani del Palazzo dell'Arte di Muzio. Scelte e disposizioni, queste ultime, chiaramente sintetizzate dal Presidente Giulio Barella in una breve prefazione redatta per uno dei primi *Quaderni della Triennale* titolato *Tecnica dell'abitazione*:

Il problema dell'arredamento moderno è stato affrontato alla sesta Triennale con criteri diversi da quelli adottati per la quinta. Nella esposizione del 1933 si poterono realizzare nel parco diverse costruzioni sperimentali tra loro indipendenti ed in questi edifici gli architetti allestirono, col concorso di arredatori e di mobiliere, diversi esempi di ambientazione. [...] Per la necessità di non costruire nel parco degli edifici indipendenti di carattere provvisorio, l'arredamento alla sesta Triennale ha assunto invece un carattere più particolare. Si è voluto circoscrivere il tema entro limiti più definiti per additare al pubblico la risoluzione di due temi di speciale interesse, dividendo tale rassegna di esempi in due zone diverse della

---

<sup>170</sup> *Ivi*, p. 17.

<sup>171</sup> *Ivi*, p. 19.

Triennale. Nel nuovo padiglione, costruito nel parco con il carattere di ampliamento del palazzo dell'arte, abbiamo affrontato il tema della normale casa di affitto partendo dalla sua impostazione generale tanto dal punto sociale estetico, igienico e urbanistico quanto dal punto economico, funzionale e pratico per giungere a soluzioni caratteristiche nello studio dei mobili tipici, di serie, a moduli costanti. Tale rassegna, affidata ad architetti di speciale competenza, è intesa anzitutto ad elevare il tono della normale casa di affitto, proponendo esempi e schemi che avranno certamente sviluppo pratico. Non dunque soluzioni di eccezione ma piuttosto un contributo della Triennale all'evoluzione della casa di affitto, dalla abitazione dell'operaio all'alloggio più complesso del professionista. Nel palazzo dell'arte e in qualche ambiente del nuovo padiglione la Triennale ha invece patrocinato l'allestimento di certi nuclei di abitazione moderna intesi a dimostrare un tono di eccezione e di determinatezza più particolare, direi quasi «fuori serie». Con questi criteri di soluzione più personale, ma esente da un preconetto di lusso obbligato o di vistosità forzata, sono stati presentati alcuni ambienti adatti alla vita contemporanea<sup>172</sup>.

Varcata la soglia sovrastata dall'altorilievo di Leone Lodi il visitatore accede allora alla prima sezione della Mostra – ben più corposa della seconda ospitata nel Palazzo dell'Arte – incontrando l'ennesima novità di cui si fregia la manifestazione del 1936. Mentre il pubblico della *V Triennale* era costretto ad affrontare le costruzioni nel Parco senza alcuna mirata prefazione divulgativa che illustrasse il senso e la struttura degli ambienti e degli edifici presentati, qui si sceglie invece di anteporre alla Mostra tre Sale esplicitamente introduttive, allestite per evidenziare le tematiche fondanti della successiva narrazione espositiva, la loro innegabile importanza e l'incessante evolversi – per usare le parole di Giuseppe Pagano – del «rapporto di coerenza tra il mondo spirituale di un'epoca e le sue manifestazioni architettoniche»<sup>173</sup>. E «Coerenza» è il titolo della Sala iniziale – delle tre, innegabilmente la più evocativa – allestita dal Gruppo B.B.P.R. e ornata dalle sculture di Fausto Melotti [Figg. 41-42] «prologo alla Mostra delle Architetture più recenti delle quali l'Uomo si è circondato»<sup>174</sup>. «Coerenza», spiega la *Guida*, «è il rapporto costante che l'Uomo ha determinato fatalmente, in ogni epoca tra il proprio ambiente spirituale e le proprie opere», rapporto eterno, fatale ma anche presente, perpetuo incitamento a «creare un'architettura degna della Storia che viviamo»<sup>175</sup>. Ad illustrare tali riflessioni, due sezioni distinte ma complementari arricchite da fotomontaggi, scritte e modelli. Da una parte delle illustrazioni in successione a dimostrare «storicamente la coerenza tra l'ambiente spirituale e le forme che ne derivano»; dall'altra le bianche sculture in serie di Melotti ad esaltare «nella loro identità; l'Uomo quale termine fisso che realizza la coerenza»<sup>176</sup>. Da una parte, ancora, «la corrispondenza tra le manifestazioni dell'architettura e lo stato di civiltà delle diverse epoche»; dall'altra «l'uomo, dal

<sup>172</sup> G. Barella, *Prefazione* a G. Pagano, *Tecnica dell'abitazione*, Hoepli, Milano 1936, p. 7.

<sup>173</sup> G. Pagano, *Tecnica dell'abitazione*, cit., p. 9.

<sup>174</sup> *Guida della sesta Triennale*, cit., p. 19.

<sup>175</sup> *Ibidem*.

<sup>176</sup> *Ibidem*.

punto di vista fisiologico, come una entità storica costante» poiché le «variazioni umane sono di carattere spirituale e influenzate dall'ambiente in cui l'uomo vive; sono cioè sostanzialmente esterne al suo io fisiologico»<sup>177</sup>. A chiudere, la sintesi e aspirazione del presente riassunta da una citazione di Benito Mussolini raccolta da Giuseppe Pagano: «Noi siamo per il senso collettivo della vita e questo noi vogliamo rinforzare a costo della vita individuale; con ciò noi non giungiamo al punto di trasformare gli uomini in cifre, ma li consideriamo soprattutto nella loro funzione nello Stato». «Cittadini funzionali» – postilla Pagano – «architettura funzionale»<sup>178</sup>.

Superato questo primo spazio inaugurale di grande eleganza e impatto scenico, il visitatore raggiunge la seconda sala introduttiva denominata «Programma dell'abitazione moderna», ordinata collettivamente dagli architetti Angelo Bianchetti, Alessandro Pasquali e Cesare Pea [Figg. 43-44] e pensata «col proposito di divulgare i concetti informativi che presiedono allo studio e alla realizzazione di un'abitazione veramente moderna»<sup>179</sup>. Ottemperando a tali scopi, la Sala abbandona le atmosfere evocative della «Coerenza» preferendo ad esse un allestimento più piano e lineare fondato sul larghissimo uso di fotomontaggi, grafici e didascalie a tracciare i principali criteri di una casa «creata per l'abitazione dell'uomo e sulle sue dimensioni e sulle sue esigenze»<sup>180</sup>. A conclusione, non manca il richiamo alle parole del duce: «Demoliamo tutte le casupole infette, facciamo i diradamenti necessari a tutti i fini, diamo del sole, della luce, dell'aria al popolo»<sup>181</sup> che campeggiano sulla sfondo e accompagnano il pubblico verso il terzo e ultimo spazio introduttivo.

Dopo aver ripercorso per sommi capi il rapporto tra uomo e civiltà architettonica e aver introdotto il pubblico alle problematiche della casa moderna, la *VI Triennale* presenta per la prima volta una Sala dedicata alle tematiche urbanistiche e, specificatamente, al «Lottizzamento dei Quartieri d'Abitazione» [Fig. 45]. Ultimo ambiente di transizione prima di entrare nella vera Mostra dell'Abitazione, la sala allestita dall'architetto Piero Bottoni e dagli ingegneri Luigi Dodi e Mario Pucci – semplice preludio a quella che sarà la corposa sezione urbanistica interna alla Mostra Internazionale di Architettura – nasce con la volontà di chiarire sinteticamente quali siano i problemi posti dalla scienza urbanistica e quali le loro possibili risoluzioni, presentando una

---

<sup>177</sup> Per questa e le citazioni precedenti cfr. G. Pagano, *Tecnica dell'abitazione*, cit., p. 9.

<sup>178</sup> *Ivi*, p. 10. Per la citazione di Mussolini – amputata del richiamo al modello sovietico presente nel testo originale – il rimando è a E. Ludwig, *Colloqui con Mussolini*, Mondadori, Milano 2001 [1932], p. 95.

<sup>179</sup> *Ibidem*.

<sup>180</sup> G. Pagano, *Tecnica dell'abitazione*, cit., p. 11.

<sup>181</sup> *Guida della sesta Triennale*, cit., p. 20. Il passo di Mussolini proviene dal celebre discorso pronunciato al Senato il 18 marzo del 1932 e concernente l'approvazione del Piano Regolatore di Roma del 1931. Cfr. B. Mussolini, *La Roma di Mussolini*, vol. XXV, *Dal dodicesimo anniversario della fondazione dei fasci al patto a quattro (24 marzo 1932-7 giugno 1933)*, pp. 84-88. Sul Piano, pur con toni violentemente denigratori, rimangono essenziali le ricostruzioni di A. Cederna, *Mussolini urbanista. Lo sventramento di Roma negli anni del consenso*, Laterza, Roma-Bari 1981 [1979] e I. Insolera, *Roma moderna. Un secolo di storia urbanistica*, Einaudi, Torino 1993 [1962]. Più recentemente sulle vicissitudini architettoniche e ancor più urbanistiche romane si vedano anche Borden W. Painter, *Mussolini's Rome. Rebuilding the eternal city*, cit., e P. Baxa, *Roads and Ruins The Symbolic Landscape of Fascist Rome*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 2010.



ricchissima documentazione tecnica – volutamente didascalica – fatta di immagini, schede e grafici di facile ricezione. Elementi, questi ultimi, già utilizzati negli spazi precedenti ma che qui assumono un compito sostanzialmente differente. Se la Sala di Bianchetti, Pasquali e Pea affrontava le questioni abitative sul piano del singolo individuo o dell'edificio – l'uomo, la casa – qui il problema assume una dimensione collettiva «procedendo – scriveva Giuseppe Pagano – cioè dal particolare al generale, dalla singola casa al raggruppamento di case», illustrando quanto sia necessario nel presente che «la visione dell'interesse collettivo si sovrapponga e si sostituisca a quella – dominante in passato – degli interessi privati»<sup>182</sup>. Necessità che si impone non come semplice termine ancillare del discorso ma come «il corollario e la *conditio sine qua non* per una efficace opera di aggiornamento estetico, igienico e sociale»<sup>183</sup>: opera che dopo aver esaurito nel prologo delle tre sale i suoi fondamenti teorici tenta di presentare i suoi primi concreti risultati nella successiva Mostra dell'Abitazione.

Organizzata da un nutrito ed eterogeneo gruppo di architetti composto da Franco Albini, Renato Camus, Paolo Clausetti, Ignazio Gardella, Giuseppe Mazzoleni, Giulio Minoletti, Giancarlo Palanti e Giovanni Romano<sup>184</sup>, la Mostra occupa l'intera parte rimanente del primo piano, trasformando i lunghi corridoi del padiglione in una immensa vetrina espositiva allestita per proporre al pubblico alcuni esempi di normali case di affitto progettate secondo un triplice ordine di idee: l'applicazione del concetto di serie alla organizzazione dell'alloggio; la componibilità, l'intercambiabilità e la trasformabilità dell'arredamento e, infine, l'esclusione di materiali d'eccezione<sup>185</sup>. Come annunciato nel *Programma* pubblicato nel 1934 – ed ennesima novità rispetto alla *V Triennale* – gli ordinatori scelgono di concentrare le loro attenzioni su tre tipi di alloggi rispondenti ai bisogni e alle esigenze di categorie sociali ben definite: l'operaio, il professionista e l'impiegato aggiungendo, *in limine*, «alcuni organismi di speciale interesse: la camera d'affitto per una pensione o per un albergo di soggiorno, due tipi di piccoli studi annessi all'abitazione e lo studio commerciale con un numero limitato di impiegati»<sup>186</sup>. Smembrati nei loro ambienti principali, gli alloggi vengono presentati in una successione continua e logica allineando una dopo l'altra camere da letto, servizi, soggiorni, studi completamente arredati e disposti lungo tutta la superficie dell'edificio accompagnando il visitatore verso la discesa al piano terra. Qui dopo aver potuto saggiare la grande quantità di

---

<sup>182</sup> G. Pagano, *Tecnica dell'abitazione*, cit., p. 12.

<sup>183</sup> *Ivi*, p. 13.

<sup>184</sup> Oltre agli ordinatori, partecipano a questa sezione della Mostra anche gli architetti Camillo Magni, Beno Opoczynsky, Alessandro Pasquali, Vito Latis, Angelo Bianchetti, Cesare Pea, Piero Bottoni, Giorgio Calza Bini, Vincenzo Monaco, Saverio Muratori, Franco Petrucci, Ludovico Quaroni, Enrico Tedeschi, Nello Baroni, Pier Niccolò Berardi, Gherardo Bosio, Italo Gamberini, Gino Levi-Montalcini, Mario Labò, Marcello Canino, Ferdinando Chiaromonte, Carlo Cocchia.

<sup>185</sup> Per una descrizione di tutti gli ambienti si veda *Guida della sesta Triennale*, cit., pp. 23-32 e anche, più generalmente, G. Pagano, *Tecnica dell'abitazione*, cit., *passim*.

<sup>186</sup> G. Pagano, *Tecnica dell'abitazione*, cit., p. 13.

realizzazioni ed esempi di ambienti in scala naturale, il pubblico giunge alla seconda mostra ospitata dal padiglione dedicata ai Sistemi Costruttivi e ai Materiali Edilizi<sup>187</sup> [Figg. 46-47], ideata da Giuseppe Pagano e ordinata da Guido Frette con un impianto espositivo non dissimile da quello proposto nella recente *Mostra Azzurra*. Come nel caso della rassegna organizzata nel 1934, anche in queste gallerie è possibile muoversi attraverso materiali, campioni e componenti in legno, marmo, cemento armato e acciaio. Porte, tetti, solai, finestre e, a chiudere, un modello di costruzione leggera coloniale, ordinate per «far conoscere al pubblico anche la parte più tecnica dell'architettura» dando «un quadro sintetico ed unitario dei principali sistemi costruttivi, dei materiali più caratteristici, delle finiture più tipiche e dei risultati tecnici più notevoli»<sup>188</sup>.

Abbandonati i temi più strettamente tecnici con la sezione ordinata da Guido Frette, la rassegna si sposta nuovamente su un piano narrativo accogliendo il visitatore nella Mostra Internazionale di Architettura, tanto ampia da ramificarsi in maniera continuativa fin dentro il Palazzo dell'Arte. Organizzata dal Centro di Studi sull'Architettura Moderna – istituito da Pagano nel 1935 – sotto il controllo di una “speciale” Commissione Organizzatrice composta da Giulio Barella, Alberto Calza Bini, Marcello Piacentini, Giovanni Michelucci, Giò Ponti, Carlo Alberto Felice, Giuseppe Pagano, Mario Sironi e Agnoldomenico Pica nelle vesti di segretario, la Mostra comprende sei sezioni<sup>189</sup> ripartite in specifici spazi espositivi a sviscerare le maggiori tematiche architettonico-urbanistiche nazionali e i più recenti sviluppi della produzione architettonica internazionale. Inoltrandosi poi nell'ala ovest del nuovo padiglione, il pubblico ha accesso alla prima sezione della lunga Mostra Internazionale affrontando l'ennesimo spazio inedito riservato allo studio della città ossia la Sezione Internazionale di Urbanistica [Figg. 48-49], organizzata e allestita dagli architetti Piero Bottoni e Fausto Natoli e dall'ingegnere Mario Pucci.

Pensata originariamente come una mostra documentaria focalizzata sui più recenti studi urbanistici nazionali e internazionali da riservarsi in particolar modo agli specialisti, la sezione finisce invece per assumere un ruolo ben più ampio allineandosi agli intenti divulgativi della rassegna, provando ad elargire una chiarificazione sistematica del soggetto *urbanistica* affinché – spiega Giuseppe Pagano aprendo il fortunato *Quaderno della Triennale* redatto da Piero Bottoni – «nel nuovo clima italiano [...] si possano attuare i bisogni della collettività superando gli egoismi del privato, affinché le città corrispondano alla organizzazione sociale della nostra epoca, affinché si affermi una legislazione urbanistica veramente aggiornata e soprattutto affinché le parti più belle

---

<sup>187</sup> Cfr. *Guida della sesta Triennale*, cit., pp. 33-35. Con Frette collaborano, inoltre, Tullio Bussi, Michele Casale, Paolo Chiolini, Alessandro Goldstein Bolocan, Francesco Marescotti, Enrico Monti e Giacomo Predeal.

<sup>188</sup> *Ivi*, p. 33.

<sup>189</sup> *Guida della sesta Triennale*, cit., p. 37. Nello specifico le Sezioni sono: 1) Sezione internazionale di urbanistica; 2) Sezione internazionale di architettura 3) Libreria d'arte 4) Galleria dell'architettura italiana 5) L'architettura rurale nel bacino del mediterraneo 6) L'architettura attuale e la tradizione italiana.

dei piani regolatori non diventino inattuabili utopie»<sup>190</sup>. Riprendendo il discorso interrotto nella precedente sala introduttiva, la Mostra approfondisce attraverso le sue cinque sezioni<sup>191</sup> l'analisi della dottrina urbanistica, illustrando tramite grandi pannelli le molteplici problematiche toccate dai suoi studi – abitazione, produzione, distribuzione, vita collettiva, svago e riposo, traffico e trasporti, estetica del quadro urbano e conservazione del paesaggio –, le indagini e i rilievi necessari per la sua validità e alcuni esempi derivati tanto dal contesto nazionale quanto da quello internazionale. Ad introdurre nel volume di Bottoni queste ultime sezioni riservate alle realizzazioni concrete delle dottrine urbanistiche, ancora un significativo passaggio ripreso da Benito Mussolini: «È questa l'epoca dei piani di 4, di 5, di 10, di 40 anni. Questi piani rispondono ad un bisogno degli spiriti percossi dalla crisi e dal precipitare dei vecchi idoli. Il piano è un tentativo di domare le forze e di ipotecare il futuro. Il piano è il tentativo di eliminare l'arbitrario e l'imprevedibile dello sviluppo delle situazioni»<sup>192</sup>. Accanto ai piani e ai progetti di Le Corbusier, Neutra e Garnier non mancano nell'esposizione tanto i riferimenti alla tradizione italiana – con Leonardo e Sant'Elia – quanto alle recenti esperienze del ventennio con un accento preferenziale a Sabaudia, esempio più alto di un passaggio oramai compiuto nell'urbanistica «dal fine aristocratico rappresentativo che si è manifestato con programmi e realizzazioni di costruzioni auliche, per le quali il fine ultimo era quello della magnificenza del principe imperante» ad «un fine sociale collettivo»<sup>193</sup>.

Conclusa l'approfondita ricognizione urbanistica e superato un «pannello fascista» in ceramica di Nino Strada e Tullio D'Albisola, il pubblico giunge, infine, a percorrere le tante gallerie dedicate alla produzione architettonica più recente, occupate in apertura dalle partecipazioni straniere raccolte nella Sezione Internazionale<sup>194</sup> [Fig. 50] e dai ventuno telai riservati alla Sezione italiana<sup>195</sup>

<sup>190</sup> G. Pagano, *Prefazione* a P. Bottoni, *Urbanistica*, Hoepli, Milano 1938, p. 7. Nono dei *Quaderni della Triennale* nato come resoconto della sezione urbanistica e ulteriormente allargato da Bottoni con materiali non presenti nella rassegna del 1936. In epigrafe questa didascalia: «Dire che l'urbanistica è questione di buon senso è come dire che l'arte è questione di buon gusto». Il *Quaderno* è stato successivamente ristampato dalla casa editrice milanese nel 1970. Cfr. P. Bottoni, *Urbanistica*, Hoepli 1970.

<sup>191</sup> In virtù delle successive modifiche apportate da Bottoni al volume sopra citato seguono, in questo caso, la partizione proposta dalla *Guida della sesta Triennale*, cit., pp. 38-40.

<sup>192</sup> Ad aprire la sezione dedicata a *Che cosa è un piano regolatore*, in P. Bottoni, *Urbanistica*, cit. Il rimando è a B. Mussolini, *Sintesi del regime*, vol. XXVI, *Dal Patto a Quattro all'inaugurazione della Provincia di Littoria. (8 giugno 1933-18 dicembre 1934)*, cit., pp. 185-193. Discorso pronunciato il 18 marzo 1934 presso il Teatro Reale dell'Opera di Roma in occasione dell'Assemblea quinquennale del regime.

<sup>193</sup> P. Bottoni, *Urbanistica*, cit., p. 127.

<sup>194</sup> Da suddividersi tra nazioni ufficialmente rappresentate, dotate di rispettivi Commissari nazionali, e nazioni semplici presenti ma prive di appoggio governativo. Tra le prime si possono elencare la Francia, il Belgio, la Spagna, la Romania, la Germania, l'Austria, la Svizzera, la Cecoslovacchia, l'Ungheria e la Finlandia. Tra le seconde, invece, Argentina, Turchia, Bulgaria, Jugoslavia, Grecia, Svezia, Norvegia, Olanda, Danimarca, Stati Uniti d'America e Giappone. Per un quadro complessivo della Sezione internazionale, si veda oltre alla *Guida della sesta Triennale*, cit., pp. 41-46; anche il *Quaderno della Triennale* redatto da A. Pica, *Nuova architettura nel mondo*, Hoepli, Milano 1938, *passim*; con *Prefazione* di Giuseppe Pagano, brevi biografie dei vari partecipanti e indici delle opere.

<sup>195</sup> L'elenco delle opere esposte è in *Guida della sesta Triennale*, cit., pp. 46-50. Come per la Sezione Internazionale, anche in questo caso viene pubblicato un corposo *Quaderno della Triennale*: A. Pica, *Nuova architettura italiana*, Hoepli, Milano 1936.

[Fig. 51]. A curare i due allestimenti è, come già per la *V Triennale*, Agnoldomenico Pica che sceglie di mantenere modalità espositive di matrice informativa utilizzando pannelli illustrati e modelli accompagnati da didascalie e brevi spiegazioni delle singole opere. Come da *Programma*, la Mostra si focalizza sull'ultimo triennio evidenziando da un lato il carattere di universalità<sup>196</sup> dell'architettura moderna, le sue radici, i suoi successi internazionali e, dall'altro, le sue più recenti declinazioni sul suolo nazionale. Opere, queste ultime, che dimostrano, a parere di Marcello Piacentini, quanto gli architetti italiani lavorino «con innegabili intendimenti d'arte, e nella piena consapevolezza estetica, tecnica e sociale della loro opera, spronati dalla santa ambizione di serbare alto il nome della tradizione italiana»<sup>197</sup>. Opere, ancora, che «denunciano una fisionomia unitaria, organicamente coerente e stilisticamente definita, non soltanto in obbedienza a canoni di gusto attuale ma in diretto rapporto con le influenze nazionali» e che rendono palesemente evidente «il grande contributo dato dallo Stato fascista all'architettura italiana [...] non soltanto per aumentare il nostro patrimonio edilizio ma per creare – recuperando il motto mussoliniano – accanto alle antiche tradizioni un nuovo patrimonio architettonico che testimonierà della nostra rinascita nazionale»<sup>198</sup>.

Oltrepassata, quindi, l'illustrazione delle grandi realizzazioni del regime e svoltando sulla destra, al visitatore non manca che addentrarsi nell'ultima galleria del padiglione, adornata dalle pitture di Aldo Bongiovanni e Costantino Nivola e riservata all'architettura rurale nel bacino del mediterraneo<sup>199</sup> [Fig. 52]. Curata da Giuseppe Pagano e Guarniero Daniel, la Mostra nasce e si sviluppa con un intento ben preciso, sintetizzato dagli ordinatori in una breve *Prefazione* anteposta all'ennesimo *Quaderno*, quello di far comprendere e conoscere «l'importanza estetica della casa rurale» e «il rispetto artistico del nostro imponente e poco conosciuto patrimonio di architettura rurale sana ed onesta»<sup>200</sup>. Conoscenza, proseguono i due autori, che «ci preserverà forse dalle ricadute accademiche, ci immunizzerà contro la retorica ampollosa e soprattutto ci darà l'orgoglio di conoscere la vera tradizione autoctona dell'architettura italiana: chiara, logica, lineare, moralmente ed anche formalmente vicinissima al gusto contemporaneo»<sup>201</sup>. Muovendosi tra innumerevoli fotografie realizzate per la gran parte dagli stessi ordinatori e didascalie esplicative, si è immersi in una esposizione tematica interamente incentrata sulla casa rurale e tesa a «ricercare una dimostrazione storicamente documentata dei rapporti intercorsi tra l'architettura dei libri di

---

<sup>196</sup> Cfr. G. Pagano, *Prefazione* ad A. Pica, *Nuova architettura nel mondo*, cit., pp. VII-X.

<sup>197</sup> M. Piacentini, *Prefazione* ad A. Pica, *Nuova architettura italiana*, cit., p. 6.

<sup>198</sup> *Ivi*, pp. 6-7.

<sup>199</sup> Per una descrizione sommaria della Sezione rimando ancora a *Guida della sesta Triennale*, cit., p. 50.

<sup>200</sup> *Premessa* dei due autori a G. Pagano e G. Daniel, *Architettura rurale italiana*, Hoepli, Milano 1936.

<sup>201</sup> *Ibidem*.

storia e il soddisfacimento delle più semplici e meno vanitose necessità costruttive realizzate dall'uomo, con uno spirito di meraviglioso primitivismo»<sup>202</sup>.

Così come era avvenuto in buona parte delle riflessioni di inizio anni Trenta, anche nella galleria milanese si procede dalle origini al presente, ripercorrendo la genealogia della casa rurale, le sue varie declinazioni regionalistiche e la sua evoluzione «per dedurre da questa analisi la via logica per determinare la forma della casa colonica adatta ai nostri tempi, alle esigenze moderne, alla cultura storica del nostro Paese»<sup>203</sup>. Se l'obiettivo principale della rassegna è quindi di riconoscere attraverso la casa rurale «la dipendenza assoluta dell'estetica dalla funzionalità logica»<sup>204</sup>, non manca comunque l'invito a recuperare tale patrimonio per i bisogni del presente né la volontà di anteporre quest'ultimo alle più importanti correnti della cultura architettonica europea. «Questa architettura limpida – proseguono gli autori – è il linguaggio autoctono della civiltà mediterranea, linguaggio che parla anzitutto con spregiudicato raziocinio e che dallo stesso ragionamento funzionale trae motivo di lirica espressione artistica. Questa maniera di esprimersi è assai prossima, moralmente e quasi formalmente, al credo degli architetti contemporanei»<sup>205</sup>:

Non è dunque da stupirsi se dalla casa rurale mediterranea, ed in particolar modo da quella italiana, molti dei più intelligenti architetti del nord, abbiano tratto motivo per nuovi orientamenti, abbiano riscoperta la commozione del costruttore poeta sostituendola al mestiere di scenografo convenzionale. Il tetto piano, i blocchi puri col minimo di aggetti e di accidenti decorativi, la finestra orizzontale, la composizione dissimetrica, la forza espressiva del muro pieno, l'influenza del paesaggio circostante e soprattutto la spregiudicata coerenza funzionale e tecnica sono evidentemente leggibili in queste opere di architettura rurale. La funzionalità è sempre stata il fondamento logico dell'architettura. Soltanto la presunzione di una società innamorata delle apparenze poté far dimenticare questa legge eterna ed umana nello stesso tempo. Oggi questa legge è stata riscoperta e difesa non solo per ragioni estetica, ma anche per un bisogno morale di chiarezza e di onestà<sup>206</sup>.

Una riaffermazione di origini e leggi eterne che ritorna nella successiva sala circolare allestita da un giovane Ludovico Quaroni su “suggerimento” del maestro Marcello Piacentini [Fig. 53] intitolata «L'architettura attuale e la tradizione italiana» che «mira a dimostrare come sia infondata l'accusa di sovvertitori della tradizione che si suole accollare agli architetti più moderni e vivi, i quali appaiono qui proprio i continuatori fedeli della tradizione intesa come vivente spirito della stirpe e non certo come cieca ripetizione di forme e ritmi acquisiti»<sup>207</sup>. Dimostrazione che passa attraverso

---

<sup>202</sup> G. Pagano e G. Daniel, *Architettura rurale italiana*, cit., p. 11.

<sup>203</sup> *Ivi*, pp. 22-23.

<sup>204</sup> *Ivi*, p. 23.

<sup>205</sup> *Ivi*, pp. 70-71.

<sup>206</sup> *Ivi*, p. 76.

<sup>207</sup> *Guida della sesta Triennale*, cit., p. 51.

dodici pannelli distribuiti senza alcun rigore logico a ripercorrere le radici più antiche della moderna architettura italiana – aulica e popolare – dando modo di comprendere il *fil rouge* che lega le creazioni più recenti ad una tradizione sì secolare eppure ancor viva nel presente.

Da qui il visitatore si avvia verso la conclusione del tracciato espositivo ospitato dal nuovo padiglione: prima attraversando la Mostra Internazionale di Scenotecnica Teatrale allestita da Enrico Prampolini<sup>208</sup> – che sancisce, dieci anni dopo le prime biennali monzesi, il ritorno delle scenografie all'interno della rassegna – e immediatamente di seguito l'elegante Atrio ordinato da Giuseppe Pagano, ornato dalle vetrate di cristallo incise da Ferruccio Morandini e dalle decorazioni a tempera di Arnaldo Carpanetti in cui si «sintetizza pittoricamente la millenaria civiltà italiana»<sup>209</sup>. Giunto, infine, all'interno del Palazzo dell'Arte il pubblico accede alle varie sezioni dedicate alle arti decorative e industriali ad occupare la restante totalità degli spazi<sup>210</sup> con la rilevante eccezione degli ambienti riservati all'abituale mostra retrospettiva consacrata in questa sesta edizione milanese all'antica oreficeria italiana<sup>211</sup>.

Organizzata sotto gli auspici del Ministero della Educazione Nazionale e ordinata, per sua delega, dal Direttore della Regia Pinacoteca di Brera Antonio Morassi, la Mostra è allestita da Franco Albini e Giovanni Romano richiamandosi esplicitamente alle disposizioni espositive presentate da Persico e Nizzoli nella fortunata Sala delle Medaglie d'Oro<sup>212</sup> [Fig. 54]. Come già avvenuto nelle precedenti Triennali, anche nell'edizione 1936 la Mostra viene strutturata non solo per dare «una visione quantitativamente vasta nel campo delle oreficerie italiane di tutti i secoli» ma piuttosto per «selezionare attraverso un vaglio rigoroso, le opere più significative di ogni stile e d'ogni scuola e d'ogni tipo» e, fra queste, «destinare alla mostra quelle che hanno una rispondenza più immediata colla sensibilità artistica d'oggi, o comunque possiedono una maggior potenza emotiva»<sup>213</sup>. Trecento pezzi raccolti da ogni parte d'Italia e da alcune collezioni estere conservate a Parigi e Vienna, ordinati senza seguire severe partizioni cronologiche, a formare un panorama non certo completo ma «bastevole – afferma il curatore Antonio Morassi – ad offrire un'idea della inesauribile ricchezza di forme nelle quali si è espressa anche in questo campo la fantasia creatrice dell'artefice italiano»<sup>214</sup>.

---

<sup>208</sup> Cfr. *Guida della sesta Triennale*, cit., pp. 55-65; ma anche, e soprattutto, l'ultimo dei *Quaderni della Triennale*: E. Prampolini, *Scenotecnica*, Hoepli, Milano 1940.

<sup>209</sup> Cfr. *Guida della sesta Triennale*, cit., p. 67.

<sup>210</sup> *Ivi*, pp. 69-95.

<sup>211</sup> Oltre alla *Guida della sesta Triennale*, cit., pp. 99-107, viene redatto anche per la mostra retrospettiva un *Quaderno* tematico curato dallo stesso Morassi con *Introduzione* di Giulio Barella. Cfr. A. Morassi, *Antica oreficeria italiana*, Hoepli, Milano 1936.

<sup>212</sup> Una derivazione rilevata anche da A. Pica, *Storia della Triennale*, cit., p. 38.

<sup>213</sup> G. Barella, *Introduzione* ad A. Morassi, *Antica oreficeria italiana*, cit., p. 6.

<sup>214</sup> A. Morassi, *Antica oreficeria italiana*, cit., p. 9.

Concluso con la mostra retrospettiva il tracciato espositivo del pian terreno, il visitatore può dirigersi verso lo Scalone – sormontato dalla sezione centrale de *Il lavoro fascista* di Mario Sironi<sup>215</sup> – raggiungendo il primo piano, esclusivamente riservato alle arti decorative e industriali italiane. Qui, voltando a destra, egli accede alla Galleria definita delle Priorità Italiane in Arte [Fig. 55], preambolo della successiva Galleria delle arti decorative e industriali, ordinata dagli artisti del GUF milanese in collaborazione con il Gruppo B.B.P.R. al fine di approfondire «le realtà italiane [...] sulle quali si basano sviluppi universali»<sup>216</sup>. Sulle pareti, illuminate da una luce soffusa, vengono riportate per mezzo di modelli e didascalie alcune conquiste dello spirito artistico italiano – la costruzione a volta, la cupola, il campanile, l’organizzazione urbanistica, il giardino, l’opera in musica – valorizzando «la loro caratteristica prettamente autoctona e le estreme conseguenze che esse hanno permesso all’umanità»<sup>217</sup>. Sullo sfondo della sala poi, una tempera di Corrado Cagli accompagna il pubblico verso la Galleria delle Arti decorative e Industriali allestita da Renato Camus [Fig. 56] ornata da statue, mobili, vetrate, cristalli, arazzi e decorazioni murali<sup>218</sup>, mentre tra le due sezioni torna anche in questa edizione la rassegna dell’ENAPI, ideata e allestita da Giovanni Guerrini<sup>219</sup> cui seguono, infine, le tre sale riservate alla Mostra delle Scuole d’Arte<sup>220</sup> [Fig. 57]. A riassumere gli intenti di quest’ultima sezione ancora un *Quaderno della Triennale*, curato da Ferruccio Pasqui, designato dal Ministero della Educazione Nazionale quale organizzatore dei lavori, che presenta l’esposizione come «un primo esperimento di fusione tra i prodotti delle varie scuole» animato dal proposito dei giovani espositori cresciuti nel «clima del littorio» di «migliorare la educazione dello spirito» e «di accrescere la esperienza nella disciplina del lavoro»<sup>221</sup>: giovani, continua Pasqui, che «esprimono gratitudine alle superiori gerarchie per aver loro concesso di partecipare a questa grande rassegna e di prendere il posto dei loro camerati maggiori, che un privilegio di fortuna portava a foggiare con le armi il volto imperiale della Patria»<sup>222</sup>.

<sup>215</sup> Successivamente completato e sistemato nel Palazzo del «Popolo d’Italia» – oggi Palazzo dell’Informazione o Palazzo dei Giornali – di Milano realizzato da Giovanni Muzio tra il 1938 e il 1942. Per le vicende inerenti la grande opera murale di Sironi rimando a *Racemi d’oro. Il mosaico di Sironi nel Palazzo dell’Informazione*, a cura di E. Braun, Immobiliare Metanopoli, Milano 1992.

<sup>216</sup> Cfr. *Guida della sesta Triennale*, cit., p. 111.

<sup>217</sup> *Ibidem*.

<sup>218</sup> Sulla Galleria oltre alla *Guida della sesta Triennale*, cit., pp. 113 e sgg., si vedano anche i due *Quaderni* redatti da Carlo Alberto Felice e Giuseppe Pagano: Carlo A. Felice, *Arti industriali d’oggi*, Hoepli, Milano 1937; e G. Pagano, *Arte decorativa italiana*, Hoepli, Milano 1938.

<sup>219</sup> *Guida della sesta Triennale*, cit., pp. 119-122.

<sup>220</sup> *Ivi*, pp.125-128.

<sup>221</sup> *Premessa* dell’autore a F. Pasqui, *Scuole d’arte in Italia*, Hoepli, Milano 1937. Oltre ad offrire una sintesi complessiva delle opere presentate alla Triennale, il *Quaderno* è anche utile per una ricognizione totale degli Istituti e delle Scuole d’arte italiane distribuiti sul territorio nazionale.

<sup>222</sup> *Ibidem*.

Oltrepassate le opere dei giovani pensate «al solo fine di servire un'idea: la grandezza e la potenza d'Italia»<sup>223</sup> e con esse i toni propagandistici di Pasqui, il visitatore si avvia a completare il percorso della Triennale entrando nell'ultima area prettamente espositiva. Svoltando a sinistra, infatti, egli si ritrova nuovamente nella Mostra dell'Abitazione affrontando, dopo i tanti spazi allestiti nel padiglione progettato da Pagano, la sua sezione conclusiva<sup>224</sup>. In linea con i contributi offerti nella prima sezione, anche qui architetti ed artisti italiani<sup>225</sup> si cimentano nella progettazione di semplici contesti abitativi proponendo al pubblico possibili sistemazioni ambientali prive di qualsiasi elemento di carattere aulico o lussuoso. Quattro sale contigue in cui si susseguono ambienti pensati per l'uomo comune che sanciscono ufficialmente la fine dell'*iter* espositivo, o almeno della sua declinazione essenzialmente tecnica: qualora si fosse seguito il percorso proposto senza operare sensibili deviazioni, infatti, si avrebbe ancora una sala da visitare, probabilmente la più iconica del Palazzo se non dell'intera *Triennale* ossia il Salone della Vittoria [Fig. 58].

Ospitato dal Salone d'onore del Palazzo dell'Arte, teatro nel 1934 dell'allestimento dedicato alla Crociera del Decennale, il Salone della Vittoria è il risultato di un pubblico concorso bandito dall'*Ente Triennale* e vinto da un gruppo misto di architetti, pittori e scultori composto da Marcello Nizzoli, Giancarlo Palanti, Edoardo Persico e Lucio Fontana. Pensato originariamente dal Bando come un semplice ambiente cerimoniale interno al Palazzo dell'Arte, il Salone acquista invece, per diverse ragioni, un valore ben più ampio, affermandosi come una delle creazioni più pregevoli nella storia di queste prime triennali milanesi. Ispirato – secondo le parole di Persico – «ai concetti più elevati dell'architettura nuova»<sup>226</sup>, esso si presenta al contempo come un'opera moderna e classica, razionalista eppure monumentale creando per tramite dell'architettura quello che Giorgio Ciucci ha definito come «uno spazio mistico, ma non mitico, chiuso e irrealista, mondo di uno spirito equilibrato con cui confrontarsi e a cui tendere»<sup>227</sup>. Entrando, il visitatore si trova di fronte ad alcune lastre ad intarsio di cemento bianco e nero curate da Marcello Nizzoli che riproducono le immagini di cinque grandi condottieri romani – Scipione, Cesare, Augusto, Traiano e Costantino – mentre volgendo lo sguardo sulla destra può ammirare sullo sfondo della Sala il gigantesco gruppo statuario opera di Lucio Fontana a raffigurare una Nike vittoriosa in cammino preceduta da due possenti cavalli imbizzarriti [Fig. 59]. Una Nike che nelle intenzioni di Edoardo Persico avrebbe dovuto

<sup>223</sup> *Brevi note introduttive* a F. Pasqui, *Scuole d'arte in Italia*, cit., p. 16.

<sup>224</sup> *Guida della sesta Triennale*, cit., pp.129-139; ma anche G. Pagano, *Tecnica dell'abitazione*, cit., pp. 38 e sgg.

<sup>225</sup> *Ibidem*. Nello specifico si tratta di: Virgilio Vallot, Osvaldo Borsani, Gruppo B.B.P.R., Gino Pollini, Luigi Figini, Guglielmo Ulrich, Piero Bottoni, Mario Pucci, Agnoldomenico Pica, Antonio Cassi Ramelli, Paolo Buffa, Gustavo Pulitzer Finali, Renier Adami, Paolo Maserà, Giò Ponti, Mario Sironi, Giuseppe Mazzoleni, Giulio Minoletti, Giancarlo Palanti, Franco Albini, Enrico Prampolini, Carlo Enrico Rava, Lio Carminati, Bramante Buffoni, Leonardo Spreafico, Gino Levi-Montalcini, Ettore Sottsass, Renato Wild e Guglielmo Ulrich.

<sup>226</sup> *Guida della sesta Triennale*, cit., p. 109. La citazione è tratta dalla relazione redatta da Edoardo Persico e presentata alla Giuria esaminatrice del concorso. Per il testo completo della relazione di Persico – su cui tornerò a breve – si veda: *Edoardo Persico. Scritti d'architettura (1927/1935)*, a cura di G. Veronesi, Vallecchi, Firenze 1968, p. 194.

<sup>227</sup> G. Ciucci, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*, cit., p. 161.



rappresentare la più pura celebrazione dello stile classico, «conferma di tutti i più congruenti principi del gusto moderno» e «atto di fiducia nella grandezza dell'Europa pacificata»<sup>228</sup> e che invece, nelle maglie del regime, finisce per essere decontestualizzata e risemantizzata assumendo significati politici e propagandistici. Tanto nell'intitolazione del Salone – palesemente ricondotto alla recentissima vittoria africana – quanto sul basamento della statua, infatti, incise nella pietra, non emergono né le speranze di una utopica *pax* europea artistica e politica né i riscontri di una modernità armonica e concorde ma le parole di Benito Mussolini: «Il popolo italiano ha creato col suo sangue l'Impero. Lo feconderà col suo lavoro e lo difenderà contro chiunque con le armi».

Il passo, com'è noto, proviene dal breve discorso pronunciato dal duce nella serata del 9 maggio 1936. A poco meno di otto mesi dall'invasione del territorio etiope, Mussolini annunciava dal balcone centrale di Palazzo Venezia la definitiva cessazione delle ostilità e proclamava di fronte ad una piazza gremita la nascita di un nuovo Impero per l'Italia e, naturalmente, per il fascismo<sup>229</sup>:

Tutti i nodi furono tagliati dalla nostra spada lucente e la vittoria africana resta nella storia della patria, integra e pura, come i legionari caduti e superstiti la sognavano e la volevano. L'Italia ha finalmente il suo impero. Impero fascista, perché porta i segni indistruttibili della volontà e della potenza del Littorio romano, perché questa è la meta verso la quale durante quattordici anni furono sollecitate le energie prorompenti e disciplinate delle giovani, gagliarde generazioni italiane. Impero di pace, perché l'Italia vuole la pace per sé e per tutti e si decide alla guerra soltanto quando ci è forzata da imperiose, incoercibili necessità di vita. Impero di civiltà e di umanità per tutte le popolazioni dell'Etiopia. Questo è nella tradizione di Roma, che, dopo aver vinto, associava i popoli al suo destino. [...] Il popolo italiano ha creato col sangue l'impero. Lo feconderà col suo lavoro e lo difenderà contro chiunque con le sue armi. In questa certezza suprema, levate in alto, o legionari, le insegne, il ferro e i cuori, a salutare, dopo quindici secoli, la riapparizione dell'impero sui colli fatali di Roma<sup>230</sup>.

Quindici secoli dopo Roma, guidata dalla volontà e dalla potenza del regime littorio, l'Italia ricostruiva una sua dimensione imperiale chiudendo un lungo periodo di attesa scandito dalle molteplici opere del regime e spalancando davanti a sé inediti orizzonti temporali e spaziali. Con la proclamazione dell'Impero il non più oltre richiamato nelle esposizioni milanesi del 1934, la perennità della pietra destinata ad eternare nei secoli il tempo fascista e il destino di cui esso, solo, si ritiene partecipe e arbitro, trovano nuova linfa vitale e terreni vergini in cui esprimersi, occupando il discorso pubblico e divenendone il fulcro essenziale, liberando ambizioni latenti e

---

<sup>228</sup> Passaggio, quest'ultimo, che come rilevato tanto da Giulia Veronesi quanto da Anty Pansera viene invece amputato dalla *Guida della sesta Triennale*. Cfr. A. Pansera, *Storia e cronaca della Triennale*, cit., p. 299.

<sup>229</sup> Cfr. B. Mussolini, *La proclamazione dell'Impero*, vol. XXVII, *Dall'inaugurazione della Provincia di Littoria alla proclamazione dell'Impero (19 dicembre 1934-9 maggio 1936)*, cit., pp. 268-269.

<sup>230</sup> *Ibidem*.

afflatti mai definitivamente sopiti. Se è vero che questi ultimi faticano ad emergere chiaramente nel corso della *VI Triennale* in virtù di una struttura espositiva tendenzialmente tecnica, di scelte squisitamente artistiche degli organizzatori e di una lunga gestazione che la costringe a confrontarsi con gli inediti panorami politici italiani solo a ridosso delle sue giornate inaugurali, è anche innegabile che essi, da tempo, avevano cominciato ad innervare non solo la retorica ufficiale ma anche la cultura artistica e architettonica nazionale, rimodellando radicalmente le aspirazioni di una storia ancora da scrivere.

Aspirazioni che nei mesi compresi tra il violento *Discorso della Mobilitazione* dell'ottobre 1935 e la *Proclamazione dell'Impero* avevano già avuto modo di ridestare pretese legittimità, teleologici destini e missioni di cui la sola Italia sembrava portatrice: missioni che varcano i confini dell'arte assumendo i contorni di una battaglia campale di cui è partecipe tutta una nazione. Battaglia, come sottolineava Attilio Crespi sulle pagine di «Quadrante» nel novembre 1935, a difesa non solo del «destino dell'Europa» ma anche – più generalmente e in linea con un universalismo dispotico che ben poco ha conservato della sua matrice egualitaria – «della razza bianca»<sup>231</sup>. Difesa che nella generale decadenza del vecchio continente, nell'eccesso degli egoismi, delle pulsioni anarchiche, degli individualismi liberali e democratici può riporre le uniche «possibilità di resistenza» nel Fascismo «il creatore e l'animatore di una forza morale interna capace di potenziare una crociata di rivendicazione dei diritti e soprattutto dei doveri della razza bianca»<sup>232</sup>. Una *crociata* – e il termine non è forse casuale – che nella sua immensa portata non può che ridisegnare i caratteri stessi del presente, i suoi lineamenti temporali e, con essi, le narrazioni e le rappresentazioni che lo circondano.

Ben prima che Mussolini si fregi della «riapparizione» dell'Impero sui colli fatali di Roma annunciando agli italiani la chiusura di un periodo storico e il palesarsi di «un immenso varco aperto su tutte le possibilità del futuro»<sup>233</sup>, questa tensione messianica è già largamente presente nel contesto italiano e, più specificatamente, nel campo della cultura architettonica, sia che si guardi alle riviste o ai concorsi sia che si prendano in considerazione gli ambienti accademici. E non è un caso, allora, che nel momento di massima catarsi prima della vittoria oltremare – ossia nel periodo delle sanzioni – Guido Cirilli – nelle vesti di direttore – inauguri l'Anno Accademico 1935-1936 del *Regio Istituto Superiore di Architettura* di Venezia<sup>234</sup> discorrendo di «un momento del tutto nuovo

---

<sup>231</sup> A. Crespi, *Il fascismo a difesa dell'Europa in declino*, in «Quadrante», Anno III, n. 31, novembre 1935, p. 19.

<sup>232</sup> *Ibidem*.

<sup>233</sup> Ancora B. Mussolini, *La proclamazione dell'Impero*, cit., p. 269.

<sup>234</sup> Sulle origini e gli sviluppi della Scuola veneziana si vedano: E. Bassi, *La R. Accademia di Belle Arti di Venezia*, Le Monnier, Firenze 1941 e Id., *La Regia Accademia di Belle Arti di Venezia nel bicentenario della sua fondazione*, Venezia 1959; G. Romanelli, *Ottant'anni di architettura e allestimenti alla Biennale di Venezia*, Venezia 1976 e Id., *Alle origini di una scuola: appunti per quattro profili*, in *Progetti per la città veneta. 1926-1981*, Neri Pozza, Vicenza 1982. Più recentemente, invece, segnalò G. Zucconi, *L'Istituto Universitario di Venezia (IUAV)*, in *Storia di Venezia*.

nella Storia», «epico» e perciò appartenente «solo al nostro popolo»<sup>235</sup>: un momento in cui «le cupe nubi che tentano invano di offuscare l'azzurro del nostro cielo non faranno venir meno la serenità di un popolo che altri, sotto il manto della ipocrisia, per un basso e mercantile egoismo, tentano di fermare nel cammino segnato dal destino»<sup>236</sup>. Un popolo, continua Cirilli ricalcando la retorica mussoliniana, che «ha ritrovato in se stesso la coscienza della forza che possiede e del proprio diritto» ed è pronto, quindi, «a combattere la nuova battaglia ed a sopportare i nuovi sacrifici, sostenuto dalla passione, esasperato dalla mostruosa ingiustizia patita»<sup>237</sup>. Ancora la battaglia, ancora l'inevitabile conflitto a difendere diritti e supremazie secolari, ancora il destino o il «fato» che chiama l'Italia «alle più dure delle prove»:

forse in questo – conclude l'architetto anconetano, veneziano d'adozione – sta il segreto della sua inesauribile giovinezza. Nei contrasti si sviluppano le energie, si temprano i caratteri e dagli attriti si determinano le scintille che si trasformano in geni. Questo potere divino, riservato solo a questa Italia genera le gelosie negli altri Stati appunto perché temono, perché intuiscono il crollo che li attende. La data del 18 Novembre, con la quale si è iniziato l'assedio economico ordito contro di essa, ricordo incancellabile della enorme ingiustizia consumata verso una nazione maestra a tutte le civiltà, rea solo di continuare la missione che le appartiene da secoli, sarà nella storia del mondo una di quelle date che se disonorano coloro che l'hanno imposta, elevano e sublimano un popolo. I colori fiammanti delle nostre bandiere, che in questa data sono state affidate al vento perfino nei più modesti casolari delle nostre campagne hanno significato che sono in linea i cuori e la volontà di tutto questo popolo, deciso a lottare sino al sacrificio, certo della sua vittoria<sup>238</sup>.

La battaglia come *crociata*, la forza come *potere divino*, la storia come *fato e missione*. Elementi di una retorica che esacerbata dalle aggressive politiche coloniali e istigata dalle inique sanzioni non ha più motivo di celare le sue sostanziali volontà di potenza e che, al contrario, trae dal conflitto e dall'isolamento motivi di vanto e di gloria. *Sic nos non nobis* titola un lungo articolo di Gino Levi-Montalcini, Carlo Mollino ed Emilio Pifferi pubblicato sulla «Domus» di Ponti nel febbraio

---

*L'Ottocento e il Novecento*, 3 voll., a cura di M. Isnenghi e Joseph S. Woolf, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2002, pp. 1913-1924; G. Marras e M. Pogačnik, *Giuseppe Samonà e la scuola di architettura di Venezia: archivio, progetti*, Il Poligrafo, Padova 2006; *Lo IUAV di Giuseppe Samonà e l'insegnamento dell'architettura*, a cura di F. Mancuso, Fondazione Bruno Zevi, Roma 2007; R. Carullo, *IUAV. Didattica dell'architettura dal 1926 al 1963*, Polibapress/Artigrafiche Favia, Bari 2009, e, infine, *Officina IUAV, 1925-1980. Saggi sulla scuola di architettura di Venezia*, a cura di G. Zucconi e M. Carraro, Marsilio, Venezia 2011.

<sup>235</sup> G. Cirilli, *Inaugurazione dell'Anno Accademico 1935-1936. 20 novembre 1935*, in «Annuario del Regio Istituto Superiore di Architettura di Venezia. Anno Accademico 1935-1936», Tipografia Emiliana Editrice, Venezia 1936, p. 15. Sulla figura di Cirilli si veda: *Guido Cirilli. Architetto dell'Accademia*, a cura di Alberto G. Cassani e G. Zucconi, Il Poligrafo, Padova 2014 e la relativa raccolta bibliografia.

<sup>236</sup> G. Cirilli, *Inaugurazione dell'Anno Accademico 1935-1936. 20 novembre 1935*, cit., p. 15.

<sup>237</sup> *Ibidem*.

<sup>238</sup> G. Cirilli, *Inaugurazione dell'Anno Accademico 1935-1936. 20 novembre 1935*, cit., pp. 16-17. Una vicinanza che porta l'Istituto veneziano alla scelta simbolica di erogare in favore delle famiglie dei combattenti maggiormente colpite dai disagi determinati dalle sanzioni l'equivalente di un giorno dello stipendio mensile, percepito da ciascun insegnante e da ciascun assistente.

1936, a riaffermare l'ingiustizia patita per mano dei popoli «che Roma riscattò dalla primitività» e che «intende di mortificare la civiltà romana nei confronti degli ultimi barbari»<sup>239</sup>: popoli che tanto devono all'Italia e alla sua storia, cui è necessario opporre in «architettura, come in ogni altro campo dell'attività, le larghe e meravigliose risorse di una esperienza millenaria, frutto dell'opera e del pensiero di innumerevoli generazioni» e che «pongono i problemi contemporanei e futuri in una sicura possibilità di risoluzione all'infuori di ogni apporto passato o recente di altri fuorché di noi stessi»<sup>240</sup>. Uno «splendido isolamento» – prosegue l'articolo – «in cui vengono liberate le conquiste della nostra tradizione dalle impronte estranee» e che «è forse voluto da una provvidenza intesa a rinvigorire il tronco originario con nuove linfe della stessa specie. E il mondo avrà sicuramente i nuovi frutti per una civiltà migliore, consona allo spirito di Roma, cui ancora e sempre dovrà guardare»<sup>241</sup>. Un cammino provvidenziale e millenario, quindi, che vuole imporsi nel presente non solo a livello meramente militare o politico ma come una nuova era di civiltà.

Un'era che, nel campo architettonico, passi attraverso un inedito approccio alla città e alla sua storia, che riaffermi l'imperitura validità delle strutture latine e romane, la loro superiorità su tutto ciò che altri, sotto mentite spoglie, hanno rivendicato come originalità propria. Come nella storia dell'arte presentata da Papini nei termini di una necessità contingente e come nella storia dell'architettura proposta da Giovannoni in un orizzonte che non disperda l'eredità del primato nazionale, così anche la città contemporanea deve ripensare le proprie genealogie secondo criteri che non si pieghino di fronte alle impronte estranee e che, al contrario, riconoscano l'esperienza secolare e ancor viva di Roma:

Noi dobbiamo rivolgere – concludono i tre autori – lo spirito ai tracciati urbani delineati su schemi ortogonali, ad arco di cerchio, a raggera che i Romani segnarono nelle terre di conquista al di là delle Alpi ed al di là della Manica: ecco l'origine della impostazione della città contemporanea che nasce e si accresce. Mentre i tracciati casuali del borgo franco o germanico hanno lasciato il disastroso retaggio delle vecchie città da sventrare, la città militare di Roma dura ancora e durerà per sempre alla base planimetrica degli agglomerati abitabili di tutti i popoli. La storia dell'Architettura dovrà sicuramente riconoscere, domani, quanto possa dare un popolo che vanti la più nobile e più antica esperienza di civiltà, anche se – o forse a causa di ciò – egli venga accanitamente aduggiato dalla cerchia delle genti che egli stesso chiamò a più alto grado di vita<sup>242</sup>.

---

<sup>239</sup> G. Levi-Montalcini, C. Mollino, E. Pifféri, *Civiltà. Sic nos non nobis*, in «Domus», Anno IX, n. 98, febbraio 1936, p. 1.

<sup>240</sup> *Ibidem*.

<sup>241</sup> *Ibidem*.

<sup>242</sup> G. Levi-Montalcini, C. Mollino, E. Pifféri, *Civiltà. Sic nos non nobis*, cit., p. 2.

Riflessioni che in chiusura dell'articolo vengono sintetizzate e visivamente offerte al lettore con un fotomontaggio crudo, violento e privo di filtri<sup>243</sup> [Fig. 60], certamente poco consoni ad una rivista come «Domus», così intimamente legata ad un gusto elegante, raffinato e difficilmente propensa alla propaganda più spicciola. In alto sulla sinistra, una statua di Cesare nelle vesti di imperatore e al centro Benito Mussolini – in posizione speculare – in abiti militari; in basso, volutamente ai margini dell'immagine, un gruppo di uomini seduti e disposti a circolo mentre condividono un povero pasto. In alto, ancora, le date della fondazione mitica di Roma e dell'aggressione all'Etiopia, in basso, ad accompagnare il ritratto di gruppo, la dicitura Barbari 1935. Infine, a completare il quadro visivo, i piani simmetrici e lineari di una classica *domus* romana al confronto con le direttive disordinate e irregolari di una struttura abitativa di provenienza non meglio precisata ma chiaramente riconducibile ad ambientazioni e scenari d'oltremare. Immagini che, nella loro schiettezza e immediata fruibilità parlano al lettore più di qualunque manifesto o discorso politico e che insistono aggressivamente, su una dicotomia Noi-Altri o meglio, in questo caso, Noi-Barbari senza veli, pura e per tali ragioni enormemente efficace. Una dicotomia che gli architetti italiani non mancano di applicare agli spazi vergini offerti dalle nuove conquiste coloniali dell'anno XIV accogliendo benevolmente e celermente l'invito del duce inciso nel marmo della *Triennale* milanese a «fecondare col lavoro» i tanto agognati territori dell'Impero e a procedere, quindi, alla «Sua realizzazione architettonica»<sup>244</sup>.

In virtù del ruolo di rivista ufficiale del Sindacato Nazionale Fascista Architetti, l'«Architettura» è la prima tra le pubblicazioni di stampo artistico-architettonico a rispondere all'appello di Mussolini presentando nel giugno del 1936 un corposo editoriale – a firma della direzione – rivolto all'intera classe architettonica nazionale. Con la proclamazione dell'Impero – spiega la rivista – tutti gli architetti italiani hanno il dovere di agire per la nuova causa in assoluta concordia, superando i dissidi, le lotte intestine e gli aperti contrasti per assumersi collettivamente le gravi responsabilità – ma anche i grandi privilegi – inevitabilmente legati ad un'impresa di tale eccezionale portata: sarà «loro merito», infatti, «se le potenti e sane energie della Patria si esprimeranno laggiù con opere che ne indichino la consistenza, la forza ed i precipui caratteri; colpa loro se di tali energie resteranno

---

<sup>243</sup> Segnalo che l'immagine è la stessa da cui prende spunto l'ottimo libro di M. Fuller, *Moderns Abroad. Architecture, cities and Italian imperialism*, Routledge, London-New York 2007, pp. 2 e sgg.

<sup>244</sup> La Direzione, *Realizzazione costruttiva dell'impero. Appello agli architetti italiani*, in «Architettura», Anno XV, giugno 1936, fascicolo VI, p. 241. L'appello, oltre a sviscerare gli elementi «ideologici», stilistici, urbanistici e architettonici della futura espansione coloniale, propone, nella sua parte conclusiva, anche alcune iniziative di ordine strettamente pratico da attuarsi nel breve periodo. Tra queste: l'istituzione di un organo tecnico coordinatore centrale che agisca tanto in patria quanto in colonia appoggiandosi ai dicasteri politici e che abbia l'autorità di rendere il *Programma Edilizio* dell'Impero coloniale obbligatorio e di guidarne l'esecuzione; la raccolta di informazioni, notizie e documentazione sulla colonia che riguardino dati ambientali e architettonici della nuova area imperiale; la redazione, infine, di progetti edilizi che si concentrino in primo luogo sulla fondazione di nuove aree metropolitane separate dalle aree indigene da prendere in considerazione solo in un secondo tempo.

tracce [sic!] infedeli e non degne»<sup>245</sup>. Tracce che dovranno certamente superare nella loro imponenza i precedenti risultati raggiunti dalle nazioni di antica tradizione coloniale – essenzialmente Inghilterra e Francia – e che in «un Paese tanto vasto, fortunatamente ancor vergine di sistemazioni precostituite», qual è a parere della rivista *l’Etiopia*, andranno equamente distribuite «in due settori diversi, seppure intimamente collegati: quello Urbanistico e quello Edilizio»<sup>246</sup>.

Per quanto riguarda il primo settore, «Architettura» avanza fin da subito la proposta di un *Piano Regolatore Generale dell’Impero Coloniale* – citando quali modelli di riferimento i Piani Quinquennali dell’U.R.S.S. e il piano regolatore della Rhur – che comprenda «la soluzione unitaria e globale di tutti i problemi concorrenti alla messa in valore del territorio, nessuno dei quali dovrà essere considerato per se stesso, ma tutti svolti in correlazione con gli altri e con subordinazione dei particolari ai generali» evitando, quindi, «quello che purtroppo si è sempre verificato, che cioè possano sorgere delle iniziative parziali in contrasto con programmi di maggiore e più vasto interesse, che non erano stati enunciati tempestivamente»<sup>247</sup>. Un’impostazione, quindi, «unitaria e globale del problema» – già parte dello scenario urbanistico tracciato dalla *VI Triennale* – da cui discende «il secondo vastissimo settore di lavoro che si apre agli Architetti; l’Edilizia dell’Impero coloniale»<sup>248</sup>. Qui, prosegue «Architettura», deve essere «in cima ai pensieri degli architetti Italiani di evitare, nell’occasione davvero unica che ci sta innanzi, gli errori e le brutture che purtroppo hanno tanto screditato le nostre azioni precedenti»<sup>249</sup>: storture che hanno subito un notevole cambio di rotta solamente «dopo il rinnovamento generale portato dal Fascismo» quando «si sono avute anche in Libia degne e nobili espressioni architettoniche, specialmente a Tripoli e a Bengasi, con più vaste ed unitarie composizioni, superando i vari tentativi di stile neo-arabo, cioè l’adattamento del precedente carattere locale alle nostre esigenze, o le trascurate e dimesse manifestazioni di una edilizia dominata soltanto da grossolani concetti speculativi»<sup>250</sup>. Adattamenti che, naturalmente, non si addicono alla rinnovata impresa coloniale italiana e alla sua necessaria realizzazione architettonica da attuarsi, invece, secondo «il metodo di Roma: la quale aveva ben compreso il valore espansivo dell’Architettura autoctona e considerava sua prima cura di improntare coll’inconfondibile marchio di essa le terre conquistate: strade, ponti, acquedotti, terme, teatri e templi: opere tutte in cui era perfetta la sintesi di utilità e di bellezza; e che hanno offerto a tutto l’Impero Mediterraneo un indelebile carattere di unità, di forza e di grandezza senza confronti»<sup>251</sup>:

---

<sup>245</sup> *Ibidem.*

<sup>246</sup> *Ibidem.*

<sup>247</sup> La Direzione, *Realizzazione costruttiva dell’impero. Appello agli architetti italiani*, cit., pp. 241-242.

<sup>248</sup> *Ivi*, p. 242.

<sup>249</sup> *Ibidem.*

<sup>250</sup> *Ibidem.*

<sup>251</sup> La Direzione, *Realizzazione costruttiva dell’impero. Appello agli architetti italiani*, cit., pp. 242-243.

Un simile metodo – conclude «Architettura» – sarà usato anche da noi: non più romantici ritorni a morfologie stilistiche pseudo-arabe, pseudo-moresche, pseudo-tropicali, risolvendosi in ridicoli aborti architettonici, quali si sono generati nelle nostre Colonie in epoche non poi tanto lontane, e di cui sembra impossibile che persona [*sic!*] anche colte ed Enti pubblici non sentano ora qualche rammarico [...] ma franca e piana affermazione dell'Architettura italiana moderna, la quale tuttavia, da un punto di vista tettonico, dovrà tener presenti rigorosamente le esigenze obiettive dell'ambiente<sup>252</sup>.

Costruire con caratteri puri e riconoscibili che, pur rispettando le ineliminabili esigenze dell'ambiente, riaffermino il *modus operandi* di Roma, la volontà di marcare lo spazio con opere ed edifici. Costruire, come titola anche l'ultimo editoriale d'apertura di «Quadrante» pubblicato nell'ottobre 1936, perché un «popolo che costruisce è un popolo che vive» e tra «i popoli che costruiscono, l'italiano è tra i primi, ed è certo avanti a tutti se nell'opera identifichiamo lo spirito concorde e l'aspirazione costante di progresso che sono le condizioni di base perché una costruzione si fregi di un carattere emergente»<sup>253</sup>. Spiriti e aspirazioni che con la proclamazione dell'Impero hanno visto sorgere nuovi compiti, «non solo nei possedimenti africani, ma in Patria», tanto imponenti – scrive la rivista – da far sembrare «quattordici anni di Governo Fascista [...] soltanto un preambolo di eventi che terranno la nostra generazione intensamente impegnata» e che richiederanno di «pensare, agire, creare in senso imperiale: aumentare, potenziare, migliorare ogni nostra idea, ogni nostro atto, ogni nostra cosa», di «adeguare gli strumenti alla realtà esigentissima dell'Impero»<sup>254</sup>:

L'adeguamento – conclude «Quadrante» – tra la realtà creata da Mussolini e le forze che questa realtà dovranno far funzionare è la fase che deve preoccuparci. Se fino a oggi nel generoso disegno d'un'Italia integralmente concorde anche le forze superate dalla azione capovolgente del Fascismo hanno potuto trovare una nicchia, appare chiaro che d'ora in poi è alla gioventù che saranno affidati incarichi ancor più impegnativi, per mettere l'Impero su quel sognato binario di imprese che dovranno sbalzare la Rivoluzione in momenti ancor più memorabili dei precedenti. Non premettiamo queste considerazioni a caso. Stando nei limiti dell'argomento che ci riguarda, diciamo che l'Italia deve realizzare nel campo della costruzione fatti di vasta importanza: dopo aver provveduto alle più urgenti necessità, dovremo spingere nella sua totalitaria risoluzione il problema della casa rurale, dovremo continuare il risanamento delle città creando i nuovi quartieri operai, dovremo dare a ogni piccolo e grande centro quegli edifici che sono oramai il cuore degli agglomerati a cominciare dalla Casa del Fascio. In una parola dovremo ingrandire il cantiere con la parola d'ordine di costruire, per dare alla Patria il massimo di opere per lasciare il massimo segno della nostra presenza. [...] Bastano queste parole di Mussolini per concludere la nostra nota di

---

<sup>252</sup> *Ivi*, p. 243.

<sup>253</sup> 28 ottobre XV. *Costruire*, in «Quadrante», Anno IV, n. 35-36, ottobre 1936, p. 1. Numero doppio della rivista, interamente dedicato – tralasciando il lungo editoriale iniziale – alla Casa del Fascio di Como realizzata da Giuseppe Terragni.

<sup>254</sup> *Ibidem*.

apertura: *Se in ogni movimento di rinnovazione politica è un riflesso estetico e artistico, noi sentiamo che questo riflesso è soprattutto presente e vivace in quello che abbiamo attuato non per infeconda brama di potere, ma per restituire al popolo italiano il suo stile. Lo stile che è la caratteristica eterna e luminosa della stirpe che non soltanto darà agli uomini le norme per edificare le città future, ma le savie e giuste leggi necessarie alla civile armonia.* Perciò vogliamo in pensione gli architetti spreconi e banali, e vogliamo che i preparatissimi architetti della nuova generazione assumano la responsabilità ancor oggi in mano dei superati delle nicchie. Dobbiamo costruire un Impero<sup>255</sup>.

Pur fondando le proprie riflessioni su categorie parzialmente differenti rispetto a quelle espresse dall'«Architettura» di Marcello Piacentini – la selezione e la polemica più che la concordia, l'eliminazione più che la cooptazione – anche la rivista di Bardi e Bontempelli si dimostra perfettamente consapevole degli obblighi che la dimensione imperiale impone al campo architettonico italiano. Obblighi che aprono per la “rivoluzione” e per i suoi architetti orizzonti indefiniti e senza precedenti da riconfigurare e modellare secondo lo stile italiano, eterna e luminosa prerogativa della stirpe. Obblighi, infine, che ancora una volta riescono a impregnare i discorsi pronunciati presso quegli stessi istituti in cui i giovani professionisti, tanto richiamati da «Quadrante», vanno formandosi nello spirito littorio:

Clima imperiale – proclama ad un anno di distanza Guido Cirilli – è il nostro, perciò ogni atto che a noi viene comandato di compiere in ogni campo di attività deve portarsi all'altezza degli aumentati doveri. La Scuola, intesa nella sua espressione più ampia, deve sentire questo clima imperiale, che è di per sé clima di forza, perché è chiamata a formare gli uomini ai quali verrà affidato il compito non solo di mantenerlo ma di sempre più elevarlo. Se alle Scuole aventi finalità tecniche e scientifiche, in questo clima imperiale, spetta il compito di accelerare e perfezionare il ritmo delle loro attività perché da esse sorgano gli elementi indispensabili a risolvere problemi sempre nuovi e pressanti, agli Istituti d'Architettura, dal canto loro, spetta quello di rendersi più aderenti alla realtà, in quanto chiamate a forgiare i nuovi architetti costruttori, i quali, nella rinnovata vita che si andrà a svolgere in ogni contrada della patria ed in quella sorgente nelle lontane terre dell'Africa nostra, dovranno creare i segni di un'arte che sia, sincera espressione del nostro tempo ed impronta indelebile di una romanità risorta<sup>256</sup>.

Doveri, conclude il direttore, «da cui solo può riuscire salva la civiltà» ed espressioni che sapranno far rivivere nel presente «la sincera espressione della nostra razza, perché qui, ed in tutto il vasto Impero ricreato sulle orme di Roma, la nuova Architettura testimoni la grandezza politica e morale

---

<sup>255</sup> *Ibidem*. Il passo di Mussolini è invece tratto da B. Mussolini, *Per le Associazioni Artistiche*, vol. XX, *Dal viaggio negli Abruzzi al delitto Matteotti (23 agosto 1923-13 giugno 1924)*, cit., pp. 275-276.

<sup>256</sup> G. Cirilli, *Inaugurazione dell'Anno Accademico 1936-37. 19 novembre 1936*, in «Annuario del Regio Istituto Superiore di Architettura di Venezia. Anno Accademico 1936-1937», Tipografia Emiliana Editrice, Venezia 1937, pp. 7-8.



della civiltà fascista, come ci viene ispirato dal Duce, magnifico architetto e costruttore della nuova Italia Imperiale»<sup>257</sup>.

Alla sferzata imperialista impressa dal fascismo alle vicende nazionali, allo scontro di civiltà istituzionalizzato dal regime a difesa dei suoi inalienabili diritti, gli architetti rispondono allora con un diffuso coro di consensi non mancando, certo, di ribadire dissidi e divisioni interne eppure subordinandoli nuovamente ad un bene superiore, ad una missione che muove i suoi passi all'interno di una inedita temporalità: il *clima imperiale*. Clima non più legato alla storia ma al mito, spinto, per legittimare le sue mire, a rifugiarsi nella retorica delle impronte indelebili, nelle genealogie di una romanità risorta, nell'eccezionalismo di una storia millenaria ed eletta, nel «prestigio», citando Giuseppe Pagano, «di una civiltà da difendere e da imporre»<sup>258</sup>. Se è vero, allora, che tali tensioni occupano un posto di rilievo nella cultura del ventennio fin dai suoi primi sussulti diciannovisti e poi lungo tutti gli anni Trenta è al contempo innegabile che con le vittorie d'oltremare esse raggiungano una misura soverchiante, capace di espiantare alla radice le fondamenta stesse del discorso storico, di dirigerlo all'interno di una diversa prospettiva. Tanto nel campo del politico quanto in quello architettonico, tutto ciò che era emerso come cultura del dominio, conflittualità e distinzione, troverà infine la sua compiuta dimensione storica in una narrazione fondata sul destino, su una storicità *atemporale* e forse priva di storia. Storicità che nel volgere di pochi anni, non mancherà di pagare pesantemente e violentemente tributo alla realtà della sua inaudita eppur ventennale consistenza.

---

<sup>257</sup> *Ivi*, pp. 12-13.

<sup>258</sup> G. Pagano, *Il piano regolatore di Addis Abeba degli ingegneri Valle e Guidi*, Anno IX, in «Casabella», n. 107, novembre 1936, p. 16.



37. G. Pagano con la collaborazione di T. Bussi e A. Goldstein Bolocan, *Torre in vetrocemento*



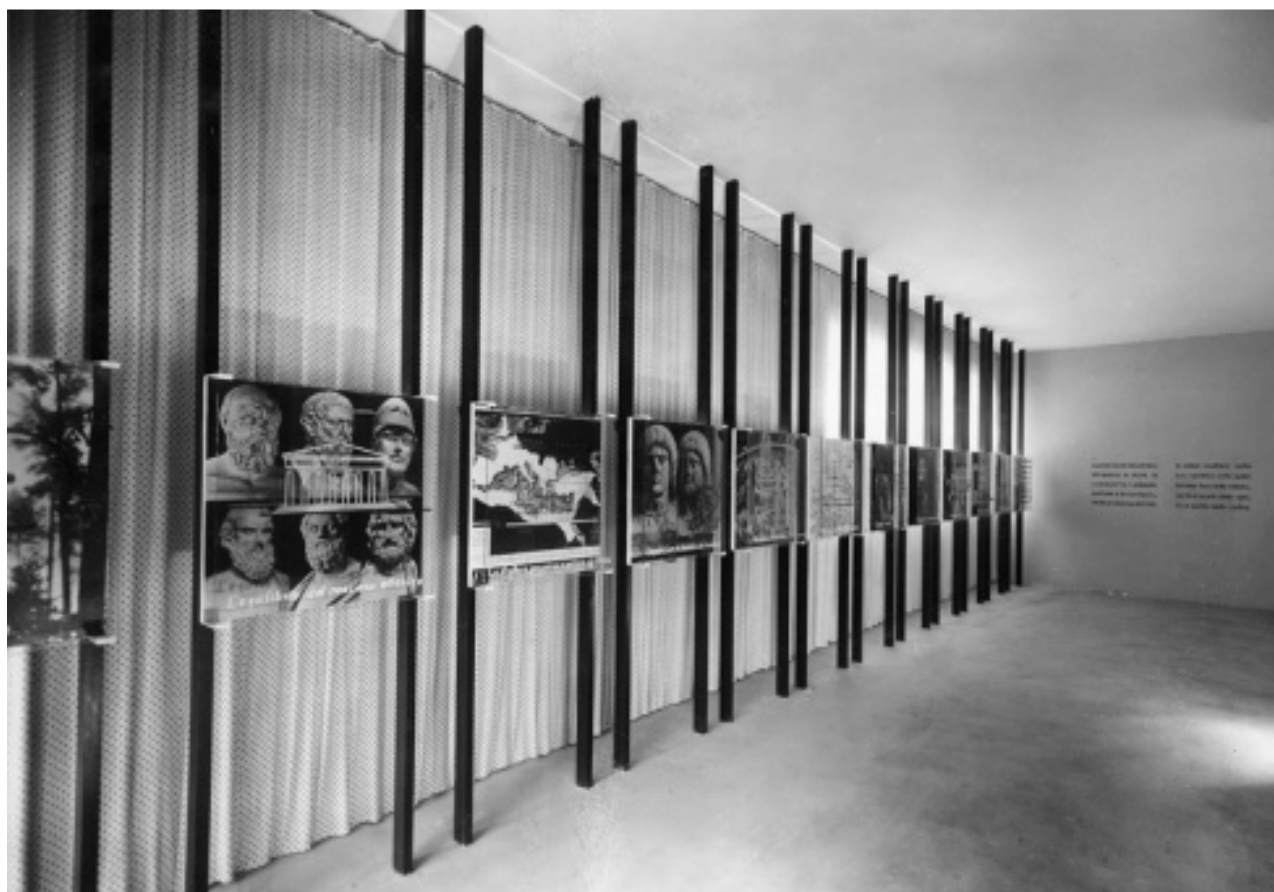
38. G. Pagano, *Penisola di ingresso*



39. A. Martini, *Anno Decimoquarto*



40. G. Pagano, *Nuovo Padiglione nel Parco*



41. B.B.P.R. con la collaborazione di F. Melotti, *Sala «Coerenza»*



42. B.B.P.R. con la collaborazione di F. Melotti, *Sala «Coerenza»*

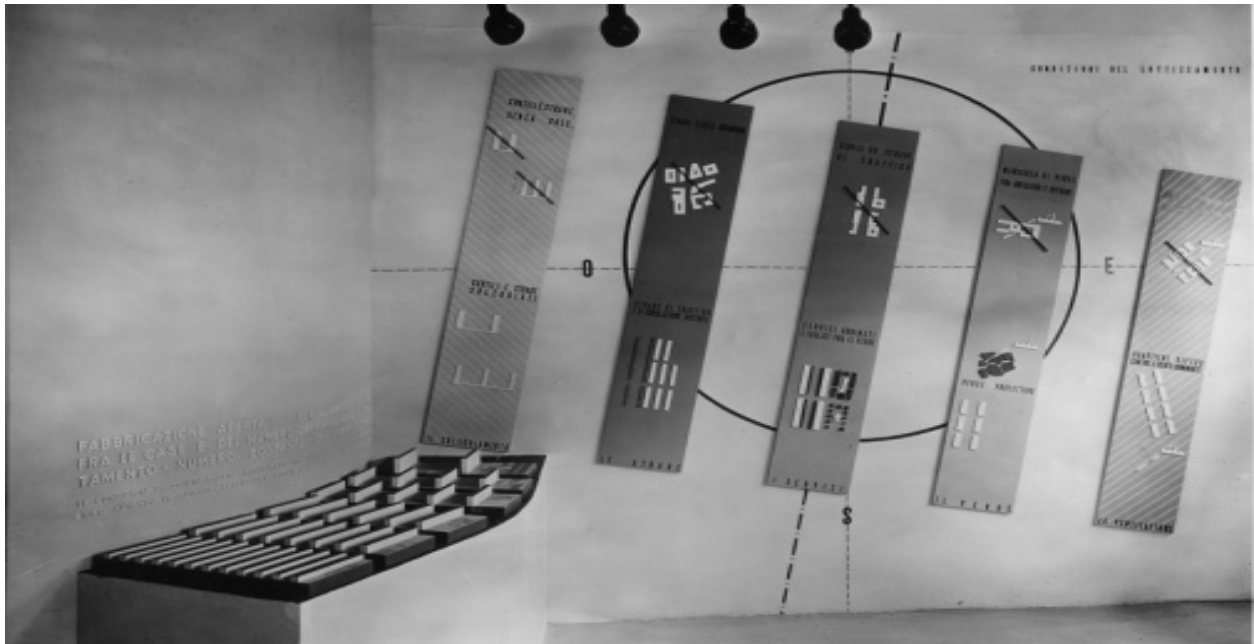


43. A. Bianchetti, A. Pasquali e C. Pea, *«Programma dell'abitazione moderna»*



44. A. Bianchetti, A. Pasquali e C. Pea, *«Programma dell'abitazione moderna»*





45. P. Bottoni, L. Dodi e M. Pucci, «Lottizzazione dei Quartieri d'Abitazione»



46. G. Frette, *Sistemi Costruttivi e ai Materiali Edilizi*



47. G. Frette, *Sistemi Costruttivi e ai Materiali Edilizi*



48. P. Bottoni, F. Natoli e M. Pucci, *Sezione Internazionale di Urbanistica*



49. P. Bottoni, F. Natoli e M. Pucci, *Sezione Internazionale di Urbanistica*



50. A. Pica, *Sezione Internazionale di Architettura*



51. A. Pica, *Sezione Italiana di Architettura*

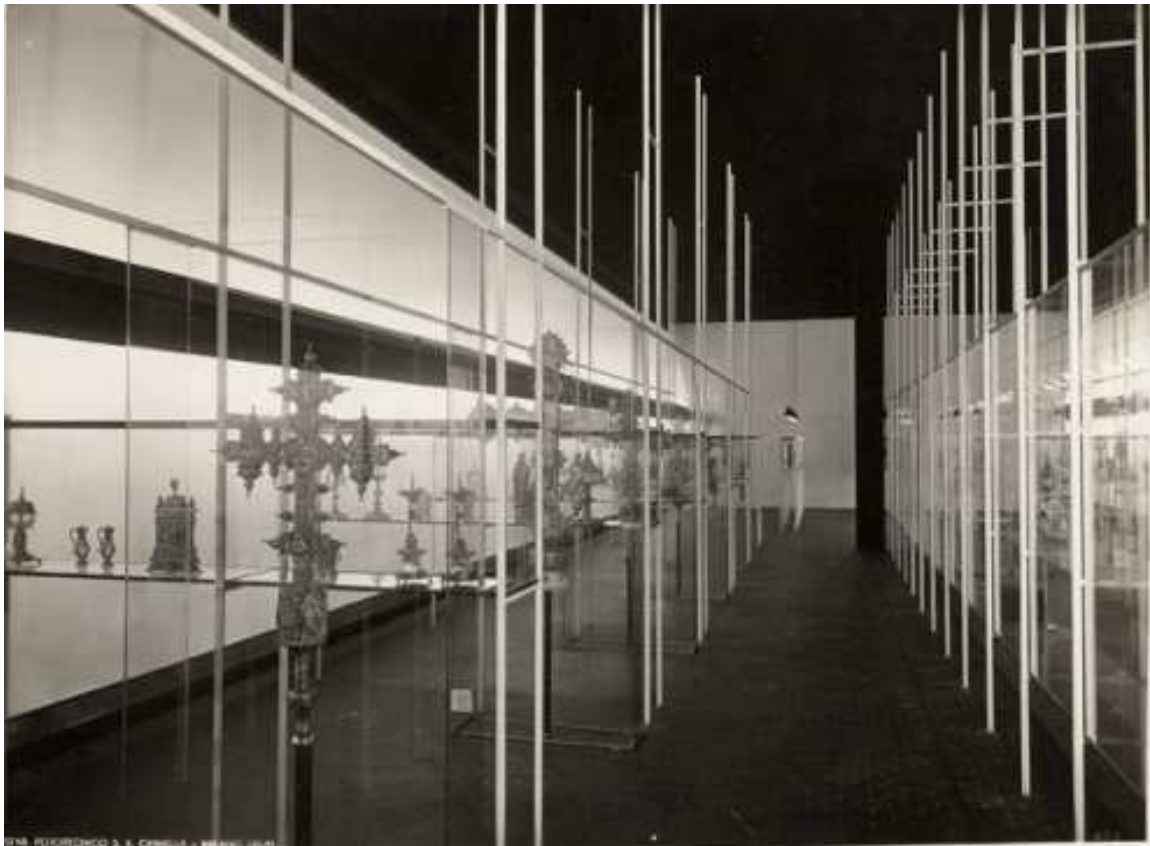


52. G. Pagano e G. Daniel, *L'architettura rurale nel bacino del Mediterraneo*



53. L. Quaroni, «*L'architettura attuale e la tradizione italiana*»





54. F. Albinì e G. Romano, *Antica oreficeria italiana*



55. Artisti del GUF di Milano e Gruppo B.B.P.R., *Priorità italiane in arte*





56. R. Camus, *Galleria delle Arti decorative e industriali*



57. *Mostra delle Scuole d'Arte*

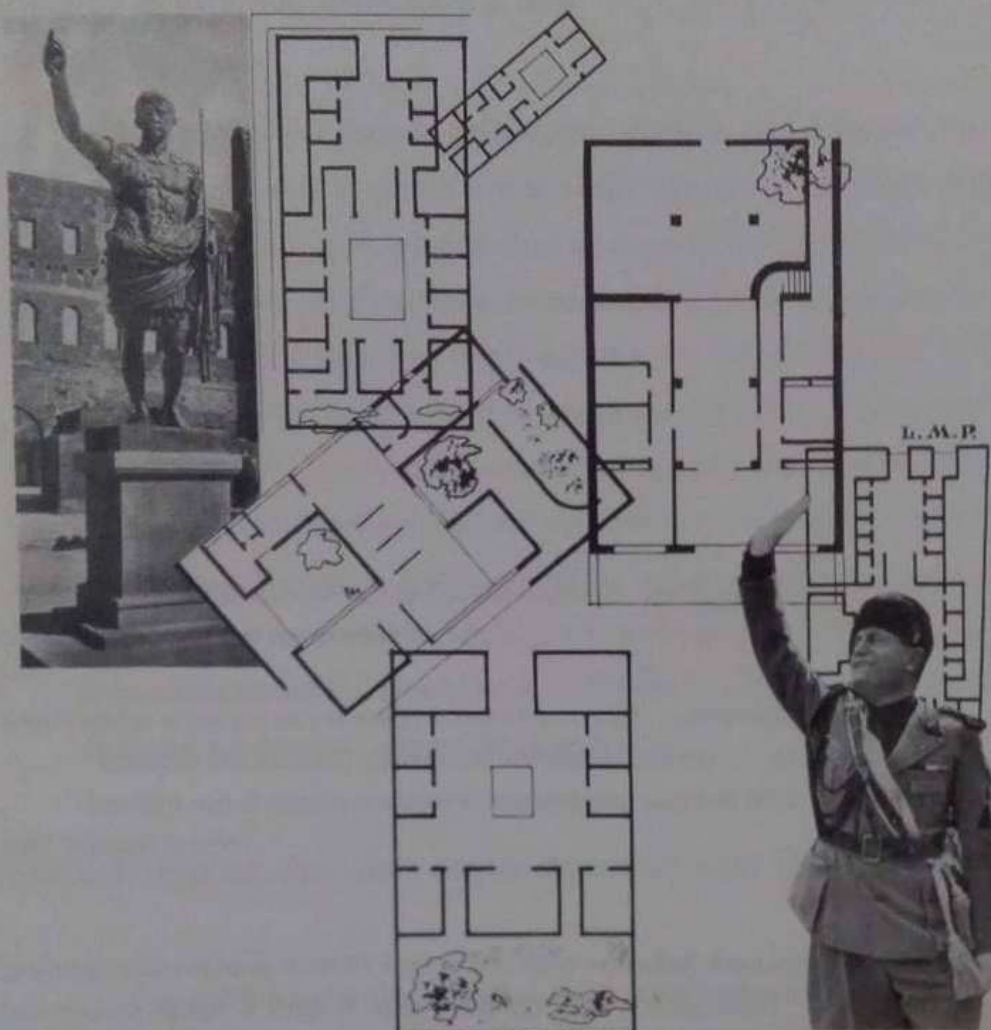


58. E. Persico, G. Palanti, M. Nizzoli e L. Fontana, *Salone della Vittoria*

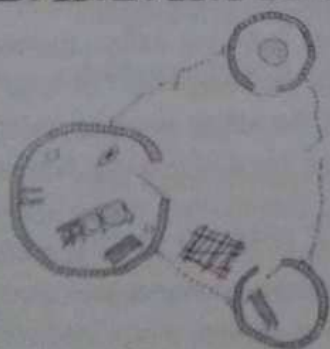


59. L. Fontana, *Gruppo statuuario per il Salone della Vittoria*

## ROMA 754 A.C.-1935 D.C.



## BARBARI 1935





## EPILOGO

Perché i testi o i documenti archeologici, anche se fossero i più chiari a prima vista e i più facili da interpretare, non parlano se non quando li si sappia interrogare. [...] In altre parole, ogni ricerca storica suppone, fin dai primi passi, che l'inchiesta abbia già una direzione. In principio è lo spirito. Mai [in nessuna scienza,], l'osservazione passiva ha prodotto alcunché di fecondo. [...] Naturalmente è necessario che sia estremamente duttile, questa scelta ragionata di questioni, suscettibile di arricchirsi, cammin facendo, d'una quantità di nuovi punti, aperta a tutte le sorprese. Tale comunque da poter, fin dall'inizio, servire da magnete per le limature del documento. L'itinerario che l'esploratore stabilisce in partenza, egli stesso sa bene in anticipo che non lo seguirà passo passo. Ma, a non averne uno, rischierebbe di errare a caso per l'eternità.

M. BLOCH, *Apologia della storia o Mestiere di storico*<sup>1</sup>

Tirare le fila di un discorso dichiaratosi fin dall'inizio come incompiuto, certamente bisognoso di ulteriori analisi e mancante, per scelta e necessità, di una risoluzione definitiva non è cosa semplice. Delineare un *Epilogo* per una storia che non si esaurisce nell'arco cronologico qui presentato, che estende la sua eco nel dopoguerra repubblicano e che, ancora oggi, non cessa costantemente di riemergere nella memoria e nel dibattito pubblico è compito che trascende tanto queste pagine quanto gli obiettivi stessi della presente ricerca. Più consona, allora, è tentare di proporre alcune riflessioni conclusive tese non tanto a marcare i confini del discorso e le presunte verità ricavate dalla sua analisi quanto a sezionarlo nelle pieghe di cui man mano è andato componendosi.

A tal riguardo, una immediata considerazione merita di essere rivolta all'oggetto seminale di questo lavoro o, per riprendere la citazione di Marc Bloch, alla sua «direzione»: la storicità. Prima della cultura architettonica italiana e delle sue evoluzioni, e forse prima ancora dello stesso fascismo, questa tesi voleva assumere come elementi centrali della propria indagine le strutture e i linguaggi del tempo storico nonché riflettere in maniera diacronica ed estensiva sulle modalità attraverso cui quest'ultimo è stato non solo percepito ma anche narrato e rappresentato in un determinato e decisivo passaggio storico. Nè storia del fascismo *tout court* né storia dell'architettura negli anni del regime, essa mirava più semplicemente ad esplorare le narrazioni e le rappresentazioni storiche prodotte dal ventennio come parti di un più vasto e specifico ordine del tempo, certamente interno alla storia novecentesca ma al contempo eclettico e contraddittorio,

---

<sup>1</sup> M. Bloch, *Apologia della storia o Mestiere di storico*, Einaudi, Torino 2009 [1949], pp. 51-52.

quello dell'*Era fascista*. Ordine che proprio in virtù delle sue tante ramificazioni e antinomie necessitava, a giudizio di chi scrive, di un approccio tendenzialmente sciolto da categorie esterne, di una lettura che mantenesse in vita la molteplicità e il paradosso come elementi strutturali del discorso storico e che provasse, parimenti, a ricostruire una narrazione per quanto possibile corale di tale scenario da plasmare attorno a concetti condivisi ed elementari.

Da questo punto di vista, allora, è innegabile che nella stesura del testo si siano compiute delle scelte, che nel tentativo di tracciare un quadro generale si sia talvolta trascurata la descrizione della singola personalità a favore del collettivo, che si siano privilegiati un documento, un'immagine o un evento piuttosto che altri, che si siano accostati, infine, attori a lungo considerati come diametralmente opposti per formazione e statura intellettuale perché concordi, invece, nel riconoscere e supportare una determinata tensione storica. Limiti, questi, che non spetta a chi scrive di poter giudicare nella loro portata ma forse inevitabili tenendo conto della vastità del campo di studio e della pluralità discorsiva emersa nel corso della ricerca.

D'altro canto, non vi è dubbio che l'adozione di un soggetto storico complesso e conflittuale come quello della cultura architettonica italiana tra le due guerre si sia rivelata tanto proficua quanto di non facile gestione. Da una parte, infatti, essa ha consentito di circoscrivere il terreno di ricerca a determinate figure, istituzioni ed eventi quantomeno delineati nei loro contorni permettendo, inoltre, di individuare delle macroaree documentarie sostanzialmente coerenti tra loro per tipologia e struttura; dall'altra, tale scelta ha richiesto *in primis* di assimilare linguaggi e categorie propri del campo architettonico e, secondariamente, di superare un'interpretazione esclusivamente estetico-progettuale del suo agire, focalizzandosi, invece, sulle declinazioni in larga parte politiche del soggetto, ben consapevole di muoversi all'interno di un determinato contesto storico, quello fascista, e spesso incline ad assecondare e sostenere i suoi progetti e le sue mire totalitarie. Parallelamente e contestualmente al discorso sulla storicità, quindi, si è cercato di seguire questo assiduo processo di politicizzazione del campo architettonico italiano: processo decisivo, a parer di chi scrive, perché fatalmente connesso alla produzione di determinate narrazioni e rappresentazioni del tempo storico certamente non slegate dalle tensioni del ventennio e al contrario ad esse non di rado allineatesi. Evitando di ritornare sulle ragioni di tali scelte e sulle modalità della loro applicazione, illustrate tanto nell'*Introduzione* quanto nel corso del testo, e convogliando i diversi ambiti di ricerca affrontati in una riflessione complessiva è forse possibile, allora, tracciare alcune sintetiche note di chiusura.

Attratta e incoraggiata dalle numerose profferte del regime, la cultura architettonica italiana svolse negli anni del fascismo un ruolo centrale dipanatosi non solo attraverso una sconfinata produzione costruttiva spesso propagandistica e apologetica ma anche per tramite di istituzioni,

riviste e manifestazioni di grande spessore e notevole continuità. Allettata dalle promesse di un viscerale rinnovamento culturale e sociale, essa fu, in massima parte, ben disposta ad allineare le proprie tensioni storiche a quelle della “rivoluzione” in marcia riconoscendo il fascismo come possibile interlocutore politico e mezzo attraverso cui poter risanare il prestigio di una professione fortemente debilitata dalla lunga stagione liberale. Per tali ragioni, fin dai primi anni Venti larga parte degli architetti italiani celebrò la vittoria del fascismo come l’inizio di un nuovo periodo storico, il primo segno di una rinascita spirituale che si sperava avrebbe coinvolto, naturalmente, anche l’arte del costruire.

Stutturandosi fin da subito come campo interno alle dinamiche del ventennio, la cultura architettonica italiana fu protagonista negli anni del regime di una continua evoluzione rimodellando non solo la propria anima professionale e intellettuale ma anche il suo approccio nei confronti del tempo storico. Priva di qualunque organizzazione a livello nazionale e incerta sul proprio futuro, essa tendeva non di rado a rifugiarsi nella celebrazione del passato, nella nostalgia e nell’attesa, dimostrandosi tendenzialmente incapace di delimitare con chiarezza i confini di una storia che fosse presente e contemporanea. Merito, se così si può dire, del fascismo fu allora di concedere ad una cultura nel pieno della sua crisi una prospettiva, un ordine, dei confini non solo storici ma anche politici entro cui riconoscersi, valide ragioni per abbandonare una tensione retrospettiva e concedere spazio alla fiducia nel presente, all’appartenenza al proprio tempo.

Confortato dalla rinnovata stabilità politica e influenzato dalle coeve correnti europee, il campo architettonico italiano visse lungo tutti gli anni Venti una diffusa e innegabile fioritura ritornando al centro della scena pubblica e partecipando ai più importanti dibattiti intellettuali e artistici nazionali. Costantemente scisso al suo interno per ragioni di ordine estetico, esso fu però concorde nel riconoscere la specificità del presente fascista, il suo presente valore di rottura e il bisogno di adeguare i propri canoni ad un’epoca che non mostrava timore nel definirsi ripetutamente nuova ed arcaica, essenzialmente diversa da tutto ciò che l’aveva preceduta. Tanto per coloro che nel primo dopoguerra avevano assunto il passato e la tradizione come dimensioni del discorso storico, quanto per coloro che, sul finire del decennio, si professarono contro l’accademismo, la monumentalità e l’approccio acritico nei confronti della tradizione, gli anni Trenta si aprirono quindi nel segno di una storicità focalizzata sul presente, terreno di una lotta intestina eppure confinata all’interno del sistema dominante.

Chiamata a testimoniare una contemporaneità palesemente politica, la cultura architettonica italiana non tardò a conciliare le sue narrazioni e rappresentazioni con le retoriche del regime affermando, pressoché unanimemente, di voler presenziare alla formazione di uno stile che fosse pura espressione della rinascita nazionale. Per tali ragioni, gli anni Trenta furono interamente



percorsi da retoriche conflittuali, unitariamente delineate dalle diverse anime del movimento architettonico e tese a rivendicare un ruolo egemone nel poter raccontare e rappresentare il cammino della grande *Era fascista*. Concetti e categorie furono prodotti per dividere e selezionare, dirigendo il discorso storico verso narrazioni oppostive, finalizzate a riconoscere ciò che sarebbe potuto esser degno della contemporaneità perché vivo, sincero, sano e coerente con lo spirito della “rivoluzione” in marcia e ciò che invece sarebbe dovuto rimanerne escluso.

Ad emergere, allora, fu una inedita lettura del presente, pensato come ideale ed esclusivo, esempio non solo politico, economico o sociale ma anche modello di civiltà. Assuefatti alle retoriche del regime, anche gli architetti italiani non mancarono di soffermarsi sui motivi di tale specificità, sulle ragioni che sembravano rendere l’Italia fascista qualcosa di totalmente altro, diversa tanto dal passato quanto da ciò che la circondava nel contesto europeo. Ad una narrazione prevalentemente estetica focalizzata sulla strutturazione di un ordine, di uno stile consono alla rinascita nazionale cominciarono, allora, ad affiancarsi nuove pretese e ambizioni da giustificare attraverso una storia che avesse assunto concetti e categorie valoriali, eterni, immutabili e per questo appartenenti al solo popolo italiano. Una storia da cui fosse disceso diritto di dominare non solo la contemporaneità ma anche i suoi orizzonti futuri perché totale, universale, perenne ma soprattutto eletta: erede di una razza, di una stirpe che mai avevano cessato di esercitare la propria influenza sul mondo, custode di uno spirito imperituro risorto all’ombra del littorio trionfante.

Dal presente, quindi, al non più oltre, dalla contemporaneità ad una prospettiva temporalmente e spazialmente priva di confini, dal *Noi* come modello al *Noi* come solo orizzonte possibile da imporre e dominare. Concetti e narrazioni che nel confrontarsi con le nuove mire imperiali del regime non mancarono di riaffermare tutta la loro violenza e il loro valore divisorio ammantando la storia dell’Italia fascista di afflati teleologici e ascrivendola, infine, al campo del destino. Tanto per il regime quanto per la cultura architettonica italiana, la proclamazione dell’Impero rappresentò quindi l’estremo parossismo di una degenerazione del discorso storico gradualmente dipanatasi lungo tutto il ventennio, il termine *ad quem* di una narrazione che scelse infine di legittimarsi rifiutando la realtà e appoggiandosi al mito, l’ennesima e non ultima breccia all’interno di una storia, com’è tristemente noto, priva di lieti fine.



## ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI

### PARTE PRIMA. GLI ESORDI

1. Fortunato Depero, *Salone Futurista presentato alla I Biennale di Monza*, 1923.
2. Giovanni Guerrini, *Manifesto per il Catalogo della I Biennale di Monza*, 1923.
3. *Bozzetti e plastici di scene per le rappresentazioni classiche al teatro greco di Siracusa presentati alla II Biennale monzese*, 1925.
4. Marcello Nizzoli, *Manifesto per la III Mostra Internazionale delle Arti decorative di Monza*, 1927.
5. Attilio Selva, *Pala marmorea con l'effigie del Duce. Sezione Romana della III Biennale di Monza*, 1927.
6. Fortunato Depero, *Padiglione del Libro Bestetti e Tumminelli presentato alla III Biennale*, 1927.
7. Felice Casorati, *Macelleria presentata alla III Biennale di Monza*, 1927.
8. «Gruppo 7», *Progetti e modelli esposti alla III Biennale di Monza*, 1927.
9. *Manifesto ufficiale della I Esposizione Italiana di Architettura razionale*, 1928.
10. Duilio Torres, *Edificio per la cura razionale dei bagni di sole*, 1923.
11. Gaetano Minnucci, *Casa in Roma*, 1926.
12. Giacomo Mattè-Trucco, *Fabbrica di automobili Fiat al lingotto*, 1915-1926.
13. Guido Frette, *Padiglione per esposizione*, 1927.
14. Luigi Figini e Gino Pollini, *Progetto per casa del Dopolavoro*, 1927.
15. Piero Bottoni, *Cromatismi architettonici*, 1927.
16. M. Ridolfi, *Progetto per Torre ristorante*, 1927.

## PARTE SECONDA. BABELE

1. Alberto Alpago Novello e allievi della Scuola di Liberto Andreotti, *Atrio della Villa*, 1930.
2. Michele Cascella e Marcello Nizzoli, *Manifesto per la IV Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne*, 1930.
3. Luigi Figini e Gino Pollini con il contributo di Adalberto Libera, Piero Bottoni e Guido Frette, «*Casa elettrica*», 1930.
4. Luisa Lovarini, «*Casa del dopolavorista*», 1930.
5. Giò Ponti ed Emilio Lancia, «*Casa delle vacanze*», 1930.
6. Paolo Buffa e Antonio Cassi Ramelli, *Villa in Città di Provincia*, 1930.
7. Emilio Lancia, *Villa in Collina*, 1930.
8. Piero Bottoni, *Villa Latina*, 1930.
9. Umberto Cuzzi, *Villa al Mare*, 1930.
10. Giò Ponti, *Villa in collina*, 1930.
11. Giuseppe Pagano e Gino Levi Montalcini, *Villa in Collina*, 1930.
12. Alberto Sartoris, *Villa Cittadina*, 1930.
13. Piero Portaluppi, *Villa in Montagna*, 1930.
14. Adalberto Libera e Mario De Renzi, *Facciata per la Mostra della Rivoluzione Fascista*, 1932.
- 15-16. Giuseppe Terragni, *Allestimento della Sala O. Il 1922*, 1932.
17. Adalberto Libera e Antonio Valente, *Allestimento della Sala U. Sacrario dei Martiri*, 1932.
18. Giovanni Muzio, *Palazzo dell'Arte di Milano*, 1933-1935.
19. Mario Sironi, *Manifesto per la V Esposizione Internazionale delle Arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna*, 1933.
20. *Copertina per il Programma della V Triennale di Milano*, 1933.
21. *Galleria delle Nazioni*, 1933.
22. Agnoldomenico Pica e Nino Marzola, *Fotomosaico dell'Italia nella Galleria delle Nazioni*, 1933.
23. *Ingresso della I Galleria dell'Italia*, 1933.

24. *Galleria delle Mostre Personali*, 1933.
25. *Mostra Internazionale dei Trasporti*. Allestita da Gustavo Pulitzer Finali con Icaro di Marcello Marchesini, 1933.
26. Giò Ponti e Cesare Chiodi, *Torre Littoria*, 1933.
27. Ambrogio Annoni e Umberto Comolli, *La Scuola 1933*, 1933.
28. Enrico Prampolini, *Stazione per Aeroporto Civile*, 1933.
29. Renato Camus, *Padiglione delle Scuole d'Arte*, 1933.
30. Antonio Cassi Ramelli, *Padiglione Arte Sacra*, 1933.
31. Renato Camus e Carlo Rossi, *Padiglione per la Mostra dei fiori e degli uccelli*, 1933.
- 32-33. Luciano Baldessari, *Padiglione della Stampa*, 1933.
34. *Mostra della Stampa Italiana Contemporanea*, 1933.
35. Alessando Cairoli, Giovanni Battista Varisco, Osvaldo Borsani, *Casa Minima*, 1933.
36. Virgilio Vallot, *Casa Media*, 1933.
37. Enrico Agostino Griffini e P. Bottoni, *Gruppo di Elementi di Case Popolari*, 1933.
38. Guido Alberti, Tito Brusa, Carlo Ottavio Marchetti, Oscar Prati, *Casa del conduttore di fattoria*, 1933.
39. Ottorino Aloisio, Gigi Chessa, Umberto Cuzzi, Gino Levi Montalcini, Giuseppe Pagano, Enrico Paulucci, Ettore Sottsass, Carlo Turina, *Sala d'Estate*, 1933.
40. Luigi Piccinato, *Casa Coloniale*, 1933.
41. Cesare Scoccimarro, Piero Zanini, Ermes Midena, *Casa dell'Aviatore*, 1933.
42. Luigi Carlo Daneri e Luigi Vietti, *Abitazione tipica a struttura d'acciaio*, 1933.
43. *Casa «Tutto Acciaio»*, 1933.
44. Giuseppe Pagano, Franco Albini, Renato Camus, Giancarlo Palanti, Guido Mazzoleni, Giulio Minoletti, *Casa a struttura d'acciaio*, 1933.

### PARTE TERZA. SIC NOS NON NOBIS

- 1-2. Antonio Carminati, Pietro Lingeri, Ernesto Saliva, Giuseppe Terragni, Luigi Vietti, Marcello Nizzoli e Mario Sironi, *Soluzioni A e B*, 1934.
3. Oriolo Frezzotti, 1934.
4. Mario Palanti, 1934.
5. Fernando Biscaccianti, 1934.
6. Angelo Bordoni, Luigi Caneva e Carlo Ottavio Marchetti, 1934.
7. Francesco Priori, 1934.
8. Giulio Gra, 1934.
9. Ulisse Stacchini, 1934.
10. Cesare Pascoletti, 1934.
11. Giuseppe Pensabene, 1934.
- 12-13. Enrico Del Debbio, Arnaldo Foschini e Vittorio Morpurgo, *Soluzioni A e B*, 1934.
14. Mario De Renzi, 1934.
15. Vincenzo Fasolo, 1934.
16. Adolfo Coppedè, 1934.
17. Erberto Carboni, *Facciata per l'Esposizione dell'Aeronautica Italiana*, 1934.
- 18-19. Giuseppe Pagano con la collaborazione di Costantino Nivola e Giovanni Pintori, *Ingresso e Atrio*, 1934.
20. Luigi Figini e Gino Pollini, *Sala dei Precursori*, 1934.
21. B.B.P.R., *Sala Forlanini*, 1934.
22. B.B.P.R., *Sala dei Primi Voli*, 1934.
23. Esodo Pratelli, *Sala dell'aviazione nella guerra libica*, 1934.
24. Mario Sironi, *Sala dell'aviazione nella Grande guerra*, 1934.
25. Guido Frette, *Sala D'Annunzio*, 1934.
26. Marcello Nizzoli ed Edoardo Persico, *Sala delle Medaglie d'oro*, 1934.

27. Giò Ponti, *Il più leggero dell'aria*, 1934.
28. Luciano Baldessarri, *Sala Aviazione e Fascismo*, 1934.
29. Giuseppe Pagano con scultura di Marcello Mascherini e pitture di Bruno Munari e collaboratori, *Sala d'Icaro*, 1934.
30. Giuseppe Pagano, *Scalone d'onore*, 1934.
31. Franco Albini, *Sala dell'Aerodinamica*, 1934.
32. Renato Camus, *Sala delle Costruzioni Aeronautiche*, 1934.
33. Giancarlo Palanti, *Sala dei Raids e dei Records*, 1934.
34. Giovanni Romano, *Sala del Volo di massa*, 1934.
35. Giuseppe Pagano, *Sala della Crociera del Decennale*, 1934.
36. Arturo Martini, *Statua in Bronzo*, 1934.
37. Giuseppe Pagano con la collaborazione di Tullio Bussi e Alessandro Goldstein Bolocan, *Torre in vetrocemento all'ingresso della VI Triennale*, 1936.
38. Giuseppe Pagano, *Peninsulina di ingresso*, 1936.
39. Arturo Martini, *Anno Decimoquarto*, 1936.
40. Giuseppe Pagano, *Nuovo Padiglione nel Parco*, 1936.
- 41-42. B.B.P.R. con la collaborazione di Fausto Melotti, *Sala «Coerenza»*, 1936.
- 43-44. Arturo Bianchetti, Alessandro Pasquali e Cesare Pea, *«Programma dell'abitazione moderna»*, 1936.
45. Piero Bottoni, Luigi Dodi e Mario Pucci, *«Lottizzazione dei Quartieri d'Abitazione»*, 1936.
- 46-47. Guido Frette, *Sistemi Costruttivi e ai Materiali Edilizi*, 1936.
- 48-49. Piero Bottoni, Fausto Natoli e Mario Pucci, *Sezione Internazionale di Urbanistica*, 1936.
50. Agnoldomenico Pica, *Sezione Internazionale di Architettura*, 1936.
51. Agnoldomenico Pica, *Sezione Italiana di Architettura*, 1936.
52. Giuseppe Pagano e Guarniero Daniel, *L'architettura rurale nel bacino del Mediterraneo*, 1936.
53. Ludovico Quaroni, *«L'architettura attuale e la tradizione italiana»*, 1936.
54. Franco Albini e Giovanni Romano, *Antica oreficeria italiana*, 1936.

55. Artisti del GUF di Milano e Gruppo B.B.P.R., *Priorità italiche in arte*, 1936.
56. Renato Camus, *Galleria delle Arti decorative e industriali*, 1936.
57. *Mostra delle Scuole d'Arte*, 1936.
58. Edoardo Persico, Giancarlo Palanti, Marcello Nizzoli e Lucio Fontana, *Salone della Vittoria*, 1936.
59. Lucio Fontana, *Gruppo statuario per il Salone della Vittoria*, 1936.
60. Fotomontaggio per «*Domus*», n. 98, febbraio 1936



## BIBLIOGRAFIA

Per puro spirito di sintesi non sono compresi nella lista né i singoli articoli tratti dalle riviste dell'epoca né le diverse prolusioni prese in considerazione. Per questi ultimi, quindi, rimando direttamente alle note nel testo.

### ANNUARI

Comprensivi degli anni Accademici consultati.

«Annuario della Regia Scuola Superiore di Architettura di Roma». Anni Accademici 1920/1921-1932-1933.

«Annuario della Regia Scuola Superiore di Architettura di Napoli» poi «Annuario del Regio Istituto Superiore di Architettura di Napoli». Anni Accademici 1930/1931-1934/1935.

«Annuario della Regia Scuola Superiore di Architettura di Firenze» poi «Annuario del Regio Istituto Superiore di Architettura di Firenze». Anni accademici 1930/1931-1934/1935.

«Annuario della Regia Scuola Superiore di Architettura di Torino». Anni Accademici 1931/1932-1933/1934.

«Annuario del Regio Istituto Superiore di Architettura di Venezia». Anni Accademici 1935/1936-1936/1937.

### RIVISTE

Senza contare i riferimenti singoli o sporadici e limitandosi alle riviste su cui si è compiuto uno spoglio sistematico.

«Architettura e Arti Decorative» dal 1932 «Architettura»

«Dedalo. Rassegna d'arte»

«Domus. Architettura e arredamento dell'abitazione moderna in città e in campagna»

«Emporium. Rivista mensile Illustrata d'Arte e di Cultura»

«La Casa bella» dal 1933 «Casabella. Rivista di architettura e di tecnica»

«La Cultura moderna. Natura ed Arte»

«La Nuova Antologia»

«L'Architettura Italiana. Periodico mensile di costruzione e di architettura pratica»

«La Rassegna Italiana»

«La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia»

«Lidel. Lettere-Illustrazioni-Disegni-Eleganze-Lavoro»

«Pan. Rassegna di Lettere, Arte e Musica»

«Pegaso. Rassegna di Lettere e Arti»

«Quadrante»

**OPERA OMNIA DI BENITO MUSSOLINI, A CURA DI E. E D. SUSMEL, LA FENICE, FIRENZE  
1957. ARTICOLI E DISCORSI CITATI NEL TESTO**

*Atto di nascita del Fascismo*, vol. XII, *Dagli armistizi al discorso di Piazza San Sepolcro (13 novembre 1918-23 marzo 1919)*.

*Tra il vecchio e il nuovo. «Navigare necesse»*, vol. XIV. *Dalla marcia di Ronchi al secondo Congresso dei Fasci (14 settembre 1919-25 maggio 1920)*.

*Per le Associazioni Artistiche*, vol. XX, *Dal viaggio negli Abruzzi al delitto Matteotti (23 agosto 1923-13 giugno 1924)*.

*Per l'aviazione italiana*, vol. XX, *Dal viaggio negli Abruzzi al delitto Matteotti (23 agosto 1923-13 giugno 1924)*.

*La Roma di Mussolini*, vol. XXV, *Dal dodicesimo anniversario della fondazione dei fasci al patto a quattro (24 marzo 1932-7 giugno 1933)*.

*Sintesi del regime*, vol. XXVI, *Dal Patto a Quattro all'inaugurazione della Provincia di Littoria. (8 giugno 1933-18 dicembre 1934)*.

*Alle camicie nere fiorentine*, vol. XXVI, *Dal Patto a Quattro all'inaugurazione della Provincia di Littoria. (8 giugno 1933-18 dicembre 1934)*.

*Il discorso della mobilitazione*, vol. XXVII, *Dall'inaugurazione della Provincia di Littoria alla proclamazione dell'Impero (19 dicembre 1934-9 maggio 1936)*.

*La proclamazione dell'Impero*, vol. XXVII, *Dall'inaugurazione della Provincia di Littoria alla proclamazione dell'Impero (19 dicembre 1934-9 maggio 1936)*.

## CATALOGHI, MONOGRAFIE E SAGGI DELL'EPOCA

*36 Progetti di ville di architetti italiani*, a cura dell'Esposizione Triennale Internazionale delle Arti industriali moderne alla Villa Reale di Monza, Bestetti e Tumminelli, Milano-Roma 1930.

*I Esposizione Italiana di Architettura razionale. Catalogo*, De Alberti Editore, Roma 1928.

*IV Esposizione Triennale Internazionale delle Arti decorative ed industriali moderne. Catalogo. Maggio - Anno VIII - Ottobre*, Ceschina, Milano 1930.

*V Triennale di Milano. Catalogo Ufficiale*, Ceschina, Milano 1933.

*V Triennale di Milano. Esposizione internazionale d'architettura moderna. Mostra dei progetti. Norme per lo studio di edifici tipici*, S.A.M.E., Milano 1933.

*V Triennale di Milano. Padiglione della Stampa. Mostra Storica del Giornalismo*, S.A.M.E., Milano 1933.

*Atti del I Congresso nazionale di studi romani*, 2 voll., Istituto di Studi romani, Roma 1929.

*Esposizione dell'Aeronautica Italiana. Giugno-Ottobre 1934. Anno XII, Catalogo Ufficiale*, Edizioni D'Arte Bestetti, Milano 1934.

*Guida della sesta Triennale*, S.A.M.E., Milano 1936.

*L'arte della fotografia alla Terza Mostra Internazionale delle arti decorative. Villa Reale di Monza. Maggio-Ottobre MCMXXVII*, Rizzoli, Milano 1927.

*La Scuola di Architettura di Roma*, Cremonese Editore, Roma 1932.

*L'Ente nazionale per l'artigianato e le piccole industrie alla IV Esposizione internazionale dell'arte decorativa e industriale moderna*, Squarci, Roma 1930.

*Opere scelte: II Mostra Internazionale delle Arti Decorative. Villa Reale di Monza*, G.E.A., Milano 1925.

*Sette Padiglioni d'Esposizione: Torino 1928*, Buratti, Torino 1930.

D. Alfieri e L. Freddi (a cura di), *Guida della Mostra della Rivoluzione Fascista*, Vallecchi, Firenze 1932.

D. Alfieri e L. Freddi (a cura di), *Mostra della Rivoluzione Fascista. Guida Storica*, Istituto italiano arti grafiche di Bergamo, Roma 1933.

Pietro M. Bardi, *Rapporto sull'Architettura (per Mussolini)*, Edizioni di Critica Fascista, Roma 1931.

- P. Bottoni, *Urbanistica*, Hoepli, Milano 1938.
- C. Carrà, *L'arte decorativa contemporanea. Alla Prima Biennale Internazionale di Monza*, Alpes, Milano 1923.
- Consorzio Milano – Società Umanitaria Monza, *I Mostra Internazionale delle arti decorative. Catalogo. Maggio - MCMXXIII - Ottobre*, Bestetti & Tumminelli, Milano 1923.
- Consorzio Milano – Società Umanitaria Monza, *III Mostra Internazionale delle Arti decorative. Maggio – MCMXXVII – Ottobre. Catalogo*, Ceschina, Milano 1927.
- E. Del Debbio, A. Foschini e V. Morpurgo, *Concorso per il progetto del Palazzo del Littorio e Mostra della Rivoluzione Fascista in via dell'Impero*, Palombi, Roma 1934.
- Carlo A. Felice, *Arte decorativa 1930. All'Esposizione di Monza*, Ceschina, Milano 1930.
- Carlo A. Felice, *Arti industriali d'oggi*, Hoepli, Milano 1937.
- G. Giovannoni, *Questioni di architettura nella storia e nella vita. Edilizia – Estetica architettonica – Restauri – Ambiente dei monumenti*, Società editrice d'arte illustrata, Roma 1925.
- G. Marangoni, *La seconda mostra internazionale delle arti decorative. Notizie – rilievi – risultati*, Alpes, Milano 1925.
- G. Marangoni, *La III Mostra Internazionale delle arti decorative. Monza 1927. Notizie – rilievi – risultati*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1927.
- G. Minnucci, *L'abitazione moderna popolare nell'architettura contemporanea olandese. Esame delle leggi, sviluppo, tecnica ed estetica delle abitazioni economiche in Olanda*, Libreria di Scienze e Lettere, Roma 1926.
- A. Morassi, *Antica oreficeria italiana*, Hoepli, Milano 1936.
- B. Mussolini, voce *Fascismo*, in *Enciclopedia italiana*. Vol. XIV, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1932.
- G. Pagano, *Tecnica dell'abitazione*, Hoepli, Milano 1936.
- G. Pagano, *Arte decorativa italiana*, Hoepli, Milano 1938.
- G. Pagano e G. Daniel, *Architettura rurale italiana*, Hoepli, Milano 1936.
- Francesco S. Paolozzi (a cura di), *Il nuovo stile littorio. I progetti per il palazzo del littorio e della mostra della rivoluzione fascista in via dell'impero*, Arti Grafiche Bertarelli, Milano-Roma 1936.
- R. Papini, *Le Arti a Monza nel MCMXXIII*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1923.

R. Papini, *Le arti d'oggi. Architettura e arti decorative in Europa*, Bestetti e Tumminelli, Milano-Roma 1930.

F. Pasqui, *Scuole d'arte in Italia*, Hoepli, Milano 1937.

M. Piacentini, *Architettura d'oggi*, Cremonese Editore, Roma 1930.

A. Pica, *Nuova architettura italiana*, Hoepli, Milano 1936.

A. Pica, *Nuova architettura nel mondo*, Hoepli, Milano 1938.

E. Prampolini, *Scenotecnica*, Hoepli, Milano 1940.

Carlo E. Rava, *Nove anni di architettura vissuta. 1926-1935*, Cremonese, Roma 1935.

L. Valli, *Il segreto della croce e dell'aquila nella Divina Commedia*, Zanichelli, Bologna 1922.

G. Volpe, *L'Italia in cammino. L'ultimo cinquantennio*, Laterza, Roma-Bari 1991 [1927].

#### LETTERATURA SECONDARIA:

L'edizione riportata è quella presa a riferimento dall'autore. Tra parentesi quadre, invece, è segnalata la prima edizione italiana dell'opera o, quando non esistente, la prima edizione in lingua originale.

*Annitrenta. Arte e cultura in Italia*, Mazzotta, Milano 1982.

*Casabella cinquant'anni*, speciale di «Casabella», nn. 440-441, ottobre-novembre 1978.

*Domus: 45 ans d'architecture design, art. 1928/1973*, 2 voll., Editoriale Domus, Milano 1973.

*Fascism Aesthetics*, numero monografico della «South Central Review», 5/1988.

*Fascismo: itinerari storiografici da un secolo all'altro*, numero monografico di «Studi storici», LV, 1/2014.

*Futurismo e architettura*, in «Controspazio», Anno III, n. 4-5, 1971.

*Futurism to Rationalism*, in «Architectural Design», n. 1-2, 1981.

*Gaetano Minnucci (1896-1980). Catalogo della Mostra presso l'Accademia Nazionale di San Luca, Roma, 16-25 ottobre 1984*, Gangemi, Roma 1984.

*Il design prima del design. Guido Marangoni e le Biennali di Monza 1923-1927*, Triennale Design Museum, Milano 2016.

*Il mondo di Carlo Belli. Italia anni Trenta, la cultura artistica*, Electa, Milano 1991.

*L'altra modernità nella cultura architettonica del XX secolo*, 2 voll., Gangemi, Roma 2012.

*La Biennale di Venezia: le esposizioni internazionali d'arte, 1895-1995. Artisti, mostre, partecipazioni nazionali, premi*, Biennale di Venezia - Electa, Venezia - Milano 1996.

*La Facoltà di architettura di Napoli. 1929-1959*, Tipografica Arte, Napoli 1959.

*L'associazione artistica tra i cultori di architettura e Gustavo Giovannoni*. Atti del seminario internazionale, Roma, 19-20 novembre 1987, in «Bollettino del Centro di Studi per la storia dell'architettura», n. 36, 1990.

*L'Università degli Studi di Firenze 1924-2004*, 2 voll., Olschki, Firenze 2004.

*Matrici culturali del Fascismo. Seminari promossi dal Consiglio regionale pugliese e dall'Ateneo barese nel trentennale della liberazione*, Università di Bari. Facoltà di Lettere e Filosofia, Bari 1977.

*Nel cinquantenario della Facoltà di architettura di Napoli. Franco Jossa e la sua opera*, Giannini, Napoli 1988.

G. Accasto, V. Fraticelli e R. Nicolini, *L'architettura di Roma capitale 1870-1940*, Golem, Roma 1971.

Walter L. Adamson, *Modernism and Fascism: the politics of culture in Italy, 1903-1922*, in «The American Historical Review», 95/2, 1990.

Walter L. Adamson, *The Language of Opposition in Early Twentieth-Century Italy: Rhetorical Continuities between Prewar Florentine Avant-Gardism and Mussolini's Fascism*, in «Journal of Modern History», 64, 1992.

Walter L. Adamson, *Avant-garde Florence. From modernism to fascism*, Harvard University Press, Cambridge-London 1993.

Walter L. Adamson, *The Culture of Italian Fascism and the Fascist Crisis of Modernity. The Case of «Il Selvaggio»*, in «Journal of Contemporary History», 30, n. 4, 1995.

Walter L. Adamson, *Avant-garde modernism and Italian Fascism: cultural politics in the era of Mussolini*, in «Journal of Modern Italian Studies», 6/2, 2001.

D. Ades (edited by), *Art and Power: Europe under the Dictators, 1930-45*, Thames and Hudson, London 1995.

S. Adorno (a cura di), *Professionisti città e territorio. Percorsi di ricerca tra storia dell'urbanistica e storia della città*, Gangemi, Roma 2002.

- M. Affron and M. Antliff (edited by), *Fascist Visions. Art and Ideology in France and Italy*, Princeton University Press, Princeton 1997.
- G. Agamben, *Che cos'è il contemporaneo*, Nottetempo, Roma 2008.
- G. Albanese, *Violence and Political Participation during the Rise of Fascism (1919-1926)*, in *In the Society of Fascists. Acclamations, Acquiescence, and Agency in Mussolini's Italy*, edited by G. Albanese e R. Pergher, Palgrave, Basingstoke-New York 2012.
- D. Alighieri, *Commedia*, 3 voll., a cura di Anna M. Chiavacci Leonardi, Mondadori, Milano 2001.
- L. Alloway, *The Venice Biennale 1895-1968 from salon to goldfish bowl*, Faber & Faber, London 1968.
- L. Ambrosoli, *Libertà e religione nella riforma Gentile*, Vallecchi, Firenze 1980.
- L. Andreotti, *The Aesthetics of War: The Exhibition of the Fascist Revolution*, in «Journal of Architectural Education», n. 45, febbraio 1992.
- M. Antliff, *Fascism, Modernism, and Modernity*, in «The Art Bulletin», 84/1, 2002.
- A. Appadurai, *Il futuro come fatto culturale. Saggi sulla condizione globale*, Raffaello Cortina, Milano 2014.
- A. Aquarone, *Violenza e consenso nel fascismo italiano*, in «Storia contemporanea», n. 1, febbraio 1979.
- H. Arendt, *Tra passato e futuro*, Vallecchi, Firenze 1970.
- G. Armellini, *Le immagini del fascismo nelle arti figurative*, Fabbri, Milano 1980.
- Giulio C. Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Einaudi, Torino 1951.
- Giulia C. Argan, *La situazione italiana*, in *L'arte moderna 1770-1970*, Sansoni, Firenze 1970.
- A. Asor Rosa, *La cultura*, in *Storia d'Italia. Vol. IV. Dall'Unità ad oggi. Tomo II. La cultura*, Einaudi, Torino 1974.
- A. Assman, *Ricordare: forme e mutamenti della memoria culturale*, il Mulino, Bologna 2002.
- J. Assman, *La memoria culturale*, Einaudi, Torino 1992
- R. Astarita, *Casabella anni Trenta. Una cucina per il moderno*, Jaca Book, Milano 2010.
- N. Auciello e R. Racinaro (a cura), *Storia dei concetti e semantica storica*, ESI, Napoli 1990.
- P. Audenino, Maria L. Betri, A. Gigli Marchetti e Carlo G. Laicata (a cura di), *Milano e l'Esposizione Internazionale del 1906. La rappresentazione della modernità*, Franco Angeli, Milano 2008.

A. auf der Heyde, M. Visentin, F. Castellani (a cura di), *Pietro Selvatico e il rinnovamento delle arti nell'Italia dell'Ottocento*, a cura di Edizioni della Normale – Istituto Veneto di Scienze, lettere ed arti, Pisa 2016.

M. Augé, *Rovine e macerie*, Bollati Boringhieri, Torino 2004.

D. Ayers, *Modernism. A Short Introduction*, Blackwell, Oxford 2004.

G. Bacci, M. Ferretti e M. Fileti Mazza (a cura di), *Emporium. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, Edizioni della Normale, Pisa 2009.

G. Bacci e M. Fileti Mazza (a cura di), *Emporium II. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, Edizioni della Normale, Pisa 2015.

C. Baglione, *Casabella 1928-2008*, Electa, Milano 2008.

C. Baglione, voce «Casabella», in *Architettura del Novecento*, 3 voll., a cura di M. Biraghi e A. Ferlenga, vol. I, *Teorie, scuole, eventi*, Einaudi, Torino 2012.

C. Baglione (a cura di), *Ernesto Nathan Rogers. 1909-1969*, Franco Angeli, Milano 2012.

M. Baioni, F. Conti e M. Ridolfi (a cura di), *Celebrare la nazione*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2012.

L. Baldrighi (a cura di), *Luca Beltrami architetto. Milano tra Ottocento e Novecento*, Electa - Triennale di Milano, Milano 1997.

R. Balzani, *Per le antichità e le belle arti. La legge n. 364 del 20 giugno 1909 e l'Italia giolittiana*, il Mulino, Bologna 2003.

M. Barbagli, *Disoccupazione intellettuale e sistema scolastico in Italia (1859-1973)*, il Mulino, Bologna 1974.

E. Bassi, *La R. Accademia di Belle Arti di Venezia*, Le Monnier, Firenze 1941.

E. Bassi, *La Regia Accademia di Belle Arti di Venezia nel bicentenario della sua fondazione*, Venezia 1959.

A. Bassi e L. Castagno, *Giuseppe Pagano*, Laterza, Roma-Bari 1994.

G. Bataille, *Scritti sul fascismo. 1933-1934. Contro Heidegger. La struttura psicologica del fascismo*, a cura di G. Bianco e S. Geroulanos, Mimesis, Milano 2010.

Z. Bauman, *Modernità e ambivalenza*, Bollati Boringhieri, Torino 2010 [1991].

R. Bazzoni, *Sessant'anni della Biennale di Venezia*, Lombroso, Venezia 1962.

U. Beck, *La società globale a rischio*, Asterios, Trieste 2001 [1992].



- M. Beer, A. Foa e I. Iannuzzi (a cura di), *Leggi del 1938 e cultura del razzismo. Storia, memoria, rimozione*, Viella, Roma 2010.
- C. Belli, *Origini e sviluppo del «Gruppo 7»*, in «La Casa», n. 6, 1959.
- R. Ben Ghiat, *Fascism, Writing, and Memory: The Realist Aesthetic in Italy, 1930-1950*, in «The Journal of Modern History», 67, n. 3, settembre 1995.
- L. Benevolo, *Storia dell'architettura moderna*, Laterza, Roma-Bari 1999 [1960].
- L. Benevolo, *Le origini dell'urbanistica moderna*, Laterza, Roma-Bari 2006 [1963].
- F. Benigno, *Parole nel tempo. Un lessico per pensare la storia*, Viella, Roma 2013.
- W. Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 2011 [1962].
- T. Benton, *From the Arengario to the Lictor's Axe: Memories of Italian Fascism*, in *Material Memories. Design and Evocation*, edited by M. Kwint, C. Breward e J. Aynsley, Berg, Oxford 1999.
- F. Benzi, *Arte in Italia tra le due guerre*, Bollati Boringhieri, Torino 2013.
- M. Berezin, *Making the fascist self: the political culture of interwar Italy*, Cornell University Press, Ithaca-London 1997.
- V. Bertone e M. Vinardi, *A Torino nel 1902. Il rinnovamento estetico della forma*, in *Liberty. Uno stile per l'Italia moderna*, a cura di F. Mazzocca, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2013.
- D. Bertoni Jovine, *La legge Casati nella critica contemporanea*, in «I problemi della pedagogia», Anno V, n. 1, gennaio-febbraio 1959.
- D. Bertone Jovine, *La legge Casati e l'istruzione tecnica*, in *Storia della didattica. Dalla legge Casati ad oggi*, 2 voll., a cura di A. Semeraro, vol. I, Editori Riuniti, Roma 1976.
- M. Biondi e A. Borsotti (a cura di), *Cultura e fascismo. Letteratura, arti e spettacolo di un Ventennio*, Ponte delle Grazie, Firenze 1990.
- M. Biraghi, *Storia dell'architettura contemporanea*, 2 voll., Einaudi, Torino 2008.
- F. Biscossa, «*Quadrante*»: *il dibattito e la polemica*, in *La costruzione dell'utopia. Architetti e urbanisti nell'Italia fascista*, a cura di G. Ernesti, Edizioni Lavoro, Roma 1988.
- L. Blanco (a cura di), *Amministrazioni, formazione e professione: gli ingegneri in Italia tra Sette e Ottocento*, il Mulino, Bologna 2000.
- M. Bloch, *Apologia della storia o Mestiere di storico*, Einaudi, Torino 2009 [1949].

- U. Boccioni, *Altri inediti e apparati critici*, a cura di Z. Birolli, Feltrinelli, Milano 1972.
- R. Bodei, *Libro della memoria e della speranza*, il Mulino, Bologna 1995.
- A. Bona, *Città e architettura a Milano da Novecento al razionalismo*, in *Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento*, a cura di G. Ciucci e G. Muratore, Electa, Milano 2004.
- Maria E. Bonafede, *La Scuola Fiorentina fra le due guerre. Genesi, figure e contributi nella cultura architettonica europea*, Print & Service, Firenze 1993.
- E. Bonfanti, *La cultura architettonica a Milano: strumenti e istituzioni*, in Id., *Nuovo e moderno in architettura*, Mondadori, Milano 2001.
- E. Bonfanti e M. Porta, *Città, museo, architettura. Il gruppo Bbpr nella cultura architettonica italiana. 1932-1970*, Hoepli, Milano 2009 [1973].
- M. Bontempelli, *L'avventura novecentista*, Vallecchi, Firenze 1974 [1938].
- C. Bordoni, *Fascismo e politica culturale. Arte, letteratura e ideologia in «Critica fascista»*, Brechtiana, Bologna 1981.
- F. Borsi e Maria C. Buscioni (a cura di), *Manfredo Manfredi e il classicismo della nuova Italia*, Electa, Milano 1983.
- R. Bossaglia, *L'Art Déco*, Laterza, Roma-Bari 1984.
- R. Bossaglia (a cura di), *L'ISIA a Monza. Una scuola d'arte europea*, Associazione Pro Monza, Monza 1986.
- R. Bossaglia (a cura di), *Ritratto di un'idea. Arte e architettura nel fascismo*, Editoriale Giorgio Mondadori-Galleria d'Arte Cinquantasei, Milano-Bologna 2002.
- R. Bossaglia, E. Godoli e M. Rosci (a cura di), *Torino 1902. Le arti decorative internazionali del nuovo secolo*, Fabbri, Milano 1994.
- P. Bottoni, *Urbanistica*, Hoepli 1970.
- R. Bottoni (a cura di), *L'Impero fascista. Italia ed Etiopia. 1935-1941*, il Mulino, Bologna 2008.
- P. Bourdieu, *Campo del potere e campo intellettuale*, a cura di M. D'Eramo, Manifestolibri, Roma 2002.
- P. Bourdieu, *Le Regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, il Saggiatore, Milano 2013 [1992].

- Richard J. B. Bosworth, *The Italian Dictatorship. Problems and Perspectives in the Interpretation of Mussolini and Fascism*, Arnold, London 1998.
- G. Bozza e J. Bassi, *La formazione e la posizione dell'ingegnere e dell'architetto nelle varie epoche storiche*, in *Il centenario del Politecnico di Milano. 1863-1963*, Tamburini, Milano 1964.
- C. Brandi, *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino 2000 [1963].
- E. Braun, *Mario Sironi: arte e politica in Italia sotto il fascismo*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.
- E. Braun (a cura di), *Racemi d'oro. Il mosaico di Sironi nel Palazzo dell'Informazione*, Immobiliare Metanopoli, Milano 1992.
- E. Braun (edited by), *Italian Art in the Twentieth Century. Painting and Sculpture 1900-1988*, Prestel Verlag, Munich-London 1989.
- Martin S. Briggs, *The architect in history*, Clarendon Press, Oxford 1927.
- F. Brunetti, *Architetti e Fascismo*, Alinea, Firenze 1993.
- F. Bugarini *Ingegneri, architetti, geometri: la lunga marcia delle professioni tecniche*, in *Le libere professioni in Italia*, a cura di W. Tousijn, il Mulino, Bologna 1987.
- J. Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Sansoni, Firenze 1996 [1860].
- L. Burckhardt (a cura di), *Werkbund. Germania, Austria, Svizzera*, La Biennale di Venezia, Venezia 1977.
- A. Burgio, *L'invenzione delle razze. Studi su razzismo e revisionismo storico*, Manifestolibri, Roma 1998.
- A. Burgio (a cura di), *Nel nome della razza. Il razzismo nella storia d'Italia 1870-1945*, il Mulino, Bologna 1999.
- A. Burgio e L. Casali (a cura di), *Studi sul razzismo italiano*, CLUEB, Bologna 1996.
- A. Burgio e G. Gabrielli, *Il razzismo*, Ediesse, Roma 2012.
- P. Burke, *Cultura e società nell'Italia del Rinascimento*, Einaudi, Torino 1984.
- D. Calabi, *L'architetto*, in *Storia d'Italia: Annali vol. X. I professionisti*, a cura di M. Malatesta, Einaudi, Torino 1996.
- D. Calabi, *Storia dell'urbanistica europea. Questioni, strumenti, casi esemplari*, Mondadori, Milano 2008.
- Gian P. Calchi Novati, *L'Africa d'Italia, Una storia coloniale e postcoloniale*, Carocci, Roma 2011.
- L. Callebat (sous la direction de), *Histoire de l'architecte*, Flammarion, Paris 1998.

- A. Calza Bini, voce *Alberto Calza Bini*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XVII, Treccani, Roma 1974.
- A. Camilleri, *Dentro il labirinto*, Skira, Milano 2012.
- J. Campbell, *Il Werkbund tedesco. Una politica di riforma nelle arti applicate e nell'architettura*, Marsilio, Venezia 1987.
- L. Canfora, *Analogia e storia. L'uso politico dei paradigmi storici*, il Saggiatore, Milano 1982.
- Philip V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, Laterza, Bari 1975.
- A. Capanna, *Roma 1932. Mostra della rivoluzione fascista*, Testo & immagine, Torino 2004.
- A. Capanna, voce *Gaetano Minnucci*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LXXIV, Treccani, Roma 2010.
- L. Cardone e L. Cuccu (a cura di), *Antonio Valente. Il cinema e la costruzione dell'artificio*, ETS, Pisa 2005.
- G. Carducci, *Opere scelte*, 2 voll., vol. I, *Poesie*, a cura di M. Saccenti, UTET, Torino 1993.
- M. Carli, «*Per volontà del Duce e per opera del Partito*». *La Guida Storica della Mostra della Rivoluzione fascista*, in *Potere sovrano: simboli, limiti, abusi*, a cura di S. Simonetta, il Mulino, Bologna 2003.
- G. Carnevale (a cura di), *Per una storia dei Ciam. Antologia di scritti sui congressi internazionali di architettura moderna*, Cluva, Venezia 1984.
- M. Carrattieri, *Francois Hartog e i "regimi di storicità"*, in «*Bollettino di Storiografia*», 2003-2004, pp. 39 e ssg. (allegato a «*Storiografia*», 8/2004).
- R. Carullo, *IUAV. Didattica dell'architettura dal 1926 al 1963*, Polibapress/Artigrafiche Favia, Bari 2009.
- T. Carunchio, *De Renzi*, Editalia, Roma 1981.
- Alberto G. Cassani e G. Zucconi (a cura di), *Guido Cirilli. Architetto dell'Accademia*, Il Poligrafo, Padova 2014.
- F. Cassata, *Molti, sani e forti. L'eugenetica in Italia*, Bollati Boringhieri, Torino 2006.
- F. Cassata, «*La Difesa della razza*». *Politica, ideologia e immagine del razzismo fascista*, Einaudi, Torino 2008.
- C. Ceccutti (a cura di), *Carteggio D'Annunzio-Ojetti (1894-1937)*, Le Monnier, Firenze 1979.
- C. Ceccuti e M. Vannucci (a cura di), *Immagini nelle parole: Ugo Ojetti*, con Prefazione di Giovanni Spadolini, Longanesi, Milano 1978.

- A. Cederna, *Mussolini urbanista. Lo sventramento di Roma negli anni del consenso*, Laterza, Roma-Bari 1981 [1979].
- M. Cennamo (a cura di), *Materiali per l'analisi dell'architettura moderna. La prima Esposizione Italiana di Architettura Razionale*, Fausto Fiorentino Editore, Napoli 1973.
- M. Cennamo (a cura di), *Materiali per l'analisi dell'architettura moderna. Il M.I.A.R.*, Società Editrice Napoletana, Napoli 1976.
- Centro Furio Jesi (a cura di), *La menzogna della razza. Documenti e immagini del razzismo e dell'antisemitismo fascista*, Grafis, Bologna 1994.
- C. Ceschi, *Teoria e storia del restauro*, Bulzoni, Roma 1970.
- J. Champagne, *Aesthetic modernism and masculinity in fascist Italy*, Routledge, London-New York 2013.
- J. Charnitzky, *Fascismo e scuola. La politica scolastica del regime fascista (1922-1943)*, La Nuova Italia, Firenze 1994.
- C. Charle, *Discordance des temps. Une brève histoire de la modernité*, Armand Colin, Paris 2011.
- S. Chignola, *Concetti e Storia (sul concetto di storia)*, in *Sui concetti giuridici e politici della costituzione dell'Europa*, a cura di S. Chignola e G. Duso, Franco Angeli, Milano 2005.
- S. Chignola e G. Duso, *Storia dei concetti e filosofia politica*, Franco Angeli, Milano 2008
- F. Choay, *La città. Utopie e realtà*, 2 voll., Einaudi, Torino 1975.
- F. Choay, *L'allegoria del patrimonio*, Officina, Roma 1995.
- M. Ciliberto, *Intellettuali e fascismo: saggio su Delio Cantimori*, De Donato, Bari 1977.
- R. Cioffi e A. Rovetta (a cura di), *Percorsi di critica. Un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, Vita e Pensiero, Milano 2007.
- M. Cioli, *Il fascismo e la sua arte. Dottrina e istituzioni tra futurismo e Novecento*, Olschki, Firenze 2011.
- G. Ciucci, *L'urbanista negli anni '50 (sic!): un tecnico per l'organizzazione del consenso*, in *Il Razionalismo e l'architettura in Italia durante il Fascismo*, a cura di S. Danesi e L. Patetta, Electa, Milano 1996 [1976].
- G. Ciucci, *L'autorappresentazione del fascismo. La Mostra del Decennale della Marcia su Roma*, in «Rassegna di Architettura e Urbanistica», n. 4, 10 giugno 1982.
- G. Ciucci, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*, Einaudi, Torino 2002 [1989].

- G. Ciucci (a cura di), *Giuseppe Terragni. 1904-1943*, Electa, Milano 1996.
- G. Ciucci (a cura di), *Classicismo, classicismi. Architettura Europa/America 1920-1940*, Electa-Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Milano-Vicenza 1995.
- Jean L. Cohen, *Introduction a Le Corbusier, Toward an architecture*, Getty Publications, Los Angeles 2007.
- L. Collarile, G. Muratore (a cura di), *Antonio Valente. Archiscenotecnicopittorcinecostumistartista*, Palombi, Roma 2010.
- E. Collotti, *Il fascismo e gli ebrei. Le leggi razziali in Italia*, Laterza, Roma-Bari 2003.
- E. Collotti (a cura di), *Fascismo e politica di potenza. Politica estera. 1922-1939*, La Nuova Italia, Firenze 2000.
- F. Colonna e S. Costantini (a cura di), *Principi e metodi della storia dell'architettura e l'eredità della "scuola romana"*. Atti del Convegno internazionale, Roma, 26-27-28 marzo 1992, Centro Stampa Ateneo, Roma 1995.
- L. Compagnin e Maria L. Mazzola, *La nascita delle scuole superiori di architettura in Italia*, in *Il Razionalismo e l'architettura in Italia durante il Fascismo*, a cura di S. Danesi e L. Patetta, Biennale di Venezia-Electa, Milano-Venezia 1996 [1976].
- G. Corsani e M. Bini (a cura di), *La Facoltà di Architettura di Firenze fra tradizione e cambiamento*, Atti del Convegno di Studi di Firenze, 29-30 aprile 2004, Firenze University Press, Firenze 2007.
- M. Costanzo, *Adalberto Libera e il Gruppo 7 dalla lettere del suo archivio*, Mancosu, Roma 2004.
- C. Cresti, *Architettura e Fascismo*, Vallecchi, Firenze 1986.
- C. Cresti, *Storia della Scuola e Istituto Superiore di Architettura di Firenze 1926-1936*, Pontecorboli, Firenze 2001.
- C. Cresti, *Architetti e architetture dell'"Era fascista"*, Angelo Pontecorboli Editore, Firenze 2015.
- Maria A. Crippa (a cura di), *Camillo Boito. Il nuovo e l'antico in architettura*, Jaca Book, Milano 1988.
- E. Crispolti, *Il Mito della Macchina e altri temi del Futurismo*, Celebes, Trapani 1969.
- E. Crispolti, *Attraverso l'architettura futurista*, Galleria Fonte d'Abisso Edizioni, Modena 1984.
- E. Crispolti, *Storia e critica del futurismo*, Laterza, Roma-Bari 1986.
- E. Crispolti (a cura di), *Ricostruzione futurista dell'universo*, Museo Civico, Torino 1980.

- B. Croce, *Scritti e discorsi politici (1943-1947)*, 2 voll., Laterza, Bari 1963.
- R. Cupini, *Cieli e mari. Le grandi crociere degli idrovolanti italiani (1925-1933)*, Mursia, Milano 1973.
- Alessandro S. Curuni, *Riordino delle carte di Gustavo Giovannoni. Appunti per una biografia*, Multigrafica, Roma 1979.
- F. Dal Co, *Teorie del moderno. Architettura Germania 1880/1920*, Laterza, Roma-Bari 1985.
- G. D'Amato, *Fortuna e immagini dell'Art Déco. Parigi 1925*, Laterza, Roma-Bari 1991.
- S. Danesi, *Aporie dell'architettura italiana in periodo fascista – mediterraneità e purismo*, in *Il Razionalismo e l'architettura in Italia durante il Fascismo*, a cura di S. Danesi e L. Patetta, Electa, Milano 1996 [1976].
- A. D'Auria, *Architettura della transizione. Il Werkbund tedesco*, Marsilio, Venezia 2016.
- A. De Bernardi, *Una dittatura moderna. Il fascismo come problema storico*, Mondadori, Milano 2001.
- M. De Certeau, *La scrittura della storia*, Jaca Book, Milano 2006 [1975].
- R. De Felice, *Storia degli ebrei in Italia sotto il fascismo*, Einaudi, Torino 1961.
- R. De Felice, *Mussolini il rivoluzionario: 1883-1920*, Einaudi, Torino 1965.
- R. De Felice, *Mussolini il fascista*, vol. I. *La conquista del potere (1921-1925)*, Einaudi, Torino 1966.
- R. De Felice, *Le interpretazioni del fascismo*, Laterza, Roma-Bari 2012 [Bari 1969].
- R. De Felice, *Il fascismo. Le interpretazioni dei contemporanei e degli storici*, Laterza, Roma-Bari 2008 [1970].
- R. De Fusco, *L'idea di architettura. Storia della critica da Viollet-le-Duc a Persico*, Edizioni di Comunità, Milano 1964.
- R. De Fusco, *Segni, storia e progetto dell'architettura*, Laterza, Roma-Bari 1973.
- R. De Fusco, *L'architettura dell'Ottocento*, UTET, Torino 1980.
- R. De Fusco, *Storia dell'architettura contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 1982.
- R. De Fusco, *L'idea di architettura. Storia della critica da Viollet-le-Duc a Persico*, Franco Angeli, Milano 2003.

- G. De Lorenzi, *Ugo Ojetti critico d'arte. Dal «Marzocco» a «Dedalo»*, Le Lettere, Firenze 2004.
- E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Einaudi, Torino 2002 [1977].
- E. De Martino, *Storia della Biennale di Venezia 1895-2003. Arti visive, architettura, cinema, danza, musica, teatro*, Papiro Arte, Venezia 2003.
- G. De Rosa e F. Malgeri (a cura di), *Critica Fascista 1923-1943*, 3 voll., Landi Editore, San Giovanni Valdarno-Roma 1980.
- C. De Sessa, *Luigi Piccinato architetto*, Dedalo, Bari 1985.
- C. De Seta, *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre*, Laterza, Bari 1972.
- C. De Seta, *Il destino dell'architettura. Persico, Giolli, Pagano*, Laterza, Roma-Bari 1985.
- C. De Seta (a cura di), *Edoardo Persico*, Electa, Napoli 1987.
- C. De Seta (a cura di), *Giuseppe Pagano, Architettura e città durante il fascismo*, Jaca Book, Milano 2008 [Laterza, 1976].
- R. De Simone (a cura di), *Cronache di architettura 1914-1957. Antologia degli scritti di Roberto Papini*, Edifir, Firenze 1998.
- L. De Stefani, *Le scuole di architettura in Italia. Il dibattito dal 1860 al 1933*, Franco Angeli, Milano 1992.
- A. Del Boca, *Gli italiani in Africa Orientale*, 4 voll., Laterza, Roma-Bari 1976-1984.
- A. Del Boca (a cura di), *Le guerre coloniali del fascismo*, Laterza, Roma-Bari 1991.
- A. Del Boca, M. Legnani e Mario G. Rossi (a cura di), *Il regime fascista: storia e storiografia*, Laterza, Roma-Bari 1995.
- A. Del Bufalo, *Gustavo Giovannoni. Note e osservazioni integrate dalla consultazione dell'archivio presso il Centro di Studi di Storia dell'Architettura*, Edizioni Kappa, Roma 1982.
- M. Del Campo (a cura di), *Edoardo Persico. Scritti di architettura*, Testo & Immagine, Torino 2004.
- A. Del Noce, *L'epoca della secolarizzazione*, Giuffrè, Milano 1970.
- A. Del Noce, *Il suicidio della rivoluzione*, Aragno, Torino 2004.
- C. Delacroix, F. Dosse, P. Garcia et N. Offenstadt (sous la direction de), *Historiographies, Concepts et débats*, Gallimard, Paris 2009.



- Q. Deluermoz e L. Bantigny (sous la direction de), *Historicités du 20<sup>e</sup> siècle. Coexistence et concurrence des temps*, numero *Spécial* di «Vingtième siècle. Revue d'histoire: publiee trimestriellement avec le concours du centre national des lettres», n. 1, gennaio-marzo 2013, n. 117.
- D. Di Bartolomeo, *Lo specchio infranto. «Regimi di storicità» e uso della storia secondo François Hartog*, in «Storica», 49, 2011.
- N. Di Battista (a cura di), *Adalberto Libera. La città ideale*, Electa, Milano 2013.
- P. Di Biagi (a cura di), *La Carta d'Atene. Manifesto e frammento dell'urbanistica moderna*, Officina, Roma 1998.
- M. Di Giovanni, *L'aviazione e i miti del fascismo*, in *L'aeronautica italiana. Una storia del Novecento*, a cura di P. Ferrara, Franco Angeli, Milano 2004.
- L. Di Nucci, *Fascismo e spazio urbano. Le città storiche dell'Umbria*, il Mulino, Bologna 1992.
- C. Dipper, *I Geschichtliche Grundbegriffe dalla storia dei concetti alla teoria delle epoche storiche*, in «Società e storia», 72/1996.
- M. Ducci e Maria G. Turco (a cura di), *L'architettura dell'"altra" modernità. Atti del 26. Congresso di storia dell'architettura: Roma, 11-13 aprile 2007*, Gangemi, Roma 2010.
- M. Donaglio, *Un esponente dell'élite liberale. Pompeo Molmenti politico e storico di Venezia*, Istituto veneto di scienze, lettere e arti, Venezia 2004.
- Dennis P. Doordan, *The Political Content in Italian Architecture during the Fascist Era*, in «Art Journal», 43/2, 1983.
- N. Elias, *Saggio sul tempo*, il Mulino, Bologna 1986.
- G. Ernesti (a cura di), *La costruzione dell'utopia. Architetti e urbanisti nell'Italia fascista*, Edizioni Lavoro, Roma 1988.
- Maria G. Errico, *Tra razionalismo e continuità. Ernesto Nathan Rogers e i BBPR*, Aracne, Roma 2012.
- F. Esposito (edited by), *Fascist Temporalities*, numero monografico del «Journal of Modern European History. Revue d'histoire européenne contemporaine», 13/1, 2015.
- Richard A. Etlin, *Modernism in Italian Architecture 1890-1940*, MIT Press, Cambridge-London 1991.
- S. Falasca Zamponi, *Lo spettacolo del fascismo*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2003 [1997].

- S. Falasca Zamponi, *Of Storytellers and Master Narratives: Modernity, Memory, and History in Fascist Italy*, in *States of Memory: Continuities, Conflicts, and Transformations in National Retrospection*, edited by Jeffrey K. Olick, Duke University Press, Durham-London 2003.
- G. Fedel, *Saggi sul linguaggio e l'oratoria politica*, Giuffrè, Milano 1999.
- P. Federico, *Il dibattito architettonico italiano attraverso le riviste. «Architettura e Arti decorative». 1921-1931*, in «Rassegna dell'Istituto di Architettura e urbanistica», Anno III, n. 8-9, dicembre 1967.
- M. Feldman (edited by), *A Fascist Century. Essays by Roger Griffin*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2008.
- A. Ferraresi, *Vecchie e nuove ingegnerie fra teoria e pratica*, in *Storia d'Italia: Annali* vol. XXVI. *Scienze e culture dell'Italia unita*, a cura di F. Cassata e C. Pogliano, Einaudi, Torino 2011.
- M. Fileti Mazza (a cura di), *La fototeca di Dedalo*, «Centro di Ricerche informatiche per i Beni Culturali. Quaderni», V, Scuola Normale Superiore, Pisa 1995.
- L. Finicelli, *Le Esposizioni Biennali d'Arte a Roma 1921-1925*, De Luca, Roma 2010.
- G. Fioravanti, *Partito Nazionale Fascista. La Mostra della Rivoluzione Fascista. Inventario*, Istituto Poligrafico dello Stato-Ministero per i beni culturali e ambientali, Roma 1990.
- F. Focardi e B. Groppo (a cura di), *L'Europa e le sue memorie: politiche e culture del ricordo dopo il 1989*, Viella, Roma 2013.
- C. Fogu, *The Historic Imaginary. Politics of History in Fascist Italy*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 2003.
- C. Fogu, *To Make History Present*, in *Donatello among the Blackshirts. History and Modernity in the Visual Culture of Fascist Italy*, edited by C. Lazzaro and Roger J. Crum, Cornell University Press, Ithaca-London 2005.
- C. Fogu, *Fascismo e stilizzazione del tempo*, in «Storiografia», 17/2013.
- F. Foresti (a cura di), *Credere, obbedire, combattere. Il regime linguistico nel Ventennio*, Pendragon, Bologna 2003.
- P. Fossati, *Valori plastici 1918-22*, Einaudi, Torino 1981.
- M. Foucault, *Il sapere e la storia. Sull'archeologia delle scienze e altri scritti*, Ombre Corte, Verona 2007.
- M. Foucault, *L'ordine del discorso e altri interventi*, Einaudi, Torino 2010.

- V. Franchetti Pardo (a cura di), *La facoltà di Architettura dell'Università "La Sapienza" dalle origini al Duemila. Discipline, docenti, studenti*, Gangemi, Roma 2001.
- M. Franciscono, *Walter Gropius and the creation of the Bauhaus in Weimar. The ideals and artistic theories of its founding years*, University of Illinois Press, Chicago 1971.
- V. Fraticelli, *Roma 1914-1929. La città e gli architetti tra la guerra e il fascismo*, Officina, Roma 1982.
- Susan S. Friedman, *Definitional Excursions: The Meanings of Modern/Modernity/Modernism*, in «Modernism/Modernity», 8/3, 2001.
- M. Fuller *Carlo Enrico Rava. The Radical First Formulations of Colonial Rationalism*, in *European Houses in Islamic Countries*, numero monografico di «A.A.R.P. Environmental Design. Journal of the Islamic Environmental Design Research Centre», Carucci, Roma 1994-1995.
- M. Fuller, *Moderns Abroad. Architecture, cities and Italian imperialism*, Routledge, London and New York 2007.
- R. Gabetti e L. Re, *Via Roma Nuova a Torino*, in «Torino», n. 4/5, luglio-ottobre 1969.
- R. Gabetti e P. Marconi, *L'insegnamento dell'architettura nel sistema didattico franco-italiano (1789-1922)*, Quaderni di Studio del Politecnico di Torino, Torino 1968, e successivamente in «Controspazio», Anno III, nn. 3, 6, 9 e 10-11, 1971.
- R. Gabetti e C. Olmo, *Cultura edilizia e professione dell'architetto: Torino anni '20-'30*, in *Torino 1920-1936. Società e cultura tra sviluppo industriale e capitalismo*, Edizioni Progetto, Torino 1976.
- R. Gabetti e C. Olmo, *Le Corbusier e «L'Esprit Nouveau»*, Einaudi, Torino 1975.
- R. Gabetti e C. Olmo, *Alle radici dell'architettura contemporanea. Il cantiere e la parola*, Einaudi, Torino 1989.
- M. Galfré, *Una riforma alla prova. La scuola media di Gentile e il fascismo*, Franco Angeli, Milano 2000.
- N. Gallerano (a cura di), *L'uso pubblico della storia*, Franco Angeli, Milano 1995.
- C. Gallini, *Giochi pericolosi. Frammenti di un immaginario alquanto razzista*, Manifestolibri, Roma 1996.
- E. Garin, *Intellettuali italiani del XX secolo*, Editori riuniti, Roma 1974.
- V. Garruzzo, *L'esposizione del 1902 a Torino*, Testo & Immagine, Torino 1999.
- V. Garruzzo, *Torino 1928. L'architettura all'Esposizione nazionale italiana*, Testo & Immagine, Torino 2002.

- M. Gauchet, *L'avènement de la démocratie*, 2 voll., Gallimard, Paris 2007.
- E. Gentile, *Storia del partito fascista: 1919-1922. Movimento e Milizia*, Laterza, Bari 1989.
- E. Gentile, *Fascismo di pietra*, Laterza, Roma-Bari 2007.
- E. Gentile, *Le religioni della politica. Fra democrazie e totalitarismi*, Laterza, Roma-Bari 2007.
- E. Gentile (a cura), *Modernità totalitaria. Il fascismo italiano*, Laterza, Roma-Bari 2008.
- E. Gentile, *Il culto del littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Laterza, Roma-Bari 2009 [1993].
- E. Gentile, *Le origini dell'ideologia fascista (1918-1925)*, il Mulino, Bologna 2011 [Laterza, 1975].
- E. Gentile, *E fu subito regime. Il fascismo e la marcia su Roma*, Laterza, Roma-Bari 2012.
- Diane Y. Ghirardo, *Italian Architects and Fascist Politics. An Evaluation of the Rationalists' Role in Regime Building*, in «Journal of the Society for Architectural Historians», 39/2.
- Diane Y. Ghirardo, *Building New Communities. New Deal America and Fascist Italy*, Princeton University Press, Princeton 1989.
- Diane Y. Ghirardo, *Città Fascista. Surveillance and Spectacle*, in «Journal of Contemporary History», 31/2, aprile 1996.
- Diane Y. Ghiardo, *Italy. Modern Architecture in History*, Reaktion Books, London 2013.
- Diane Y. Ghirardo e K. Foster, *I modelli delle città di fondazione in epoca fascista*, in *Storia d'Italia: Annali* vol. VIII. *Insedimenti e territorio*, a cura di C. De Seta, Einaudi, Torino 1985.
- A. Giddens, *Modernity and self-identity. Self and society in late modern age*, Polity Press, Cambridge 1991.
- S. Giedion, *Walter Gropius. L'uomo e l'opera*, Edizioni di Comunità, Milano 1954.
- S. Giedion, *Spazio, tempo ed architettura: lo sviluppo di una nuova tradizione*, Hoepli, Milano 2003 [1941].
- A. Gillette, *Racial Theories in Fascist Italy*, Routledge, London-New-York 2002.
- R. Giolli, *La disfatta dell'Ottocento*, con *Introduzione* di C. Pavone, Einaudi, Torino 1961.
- R. Giolli, *L'architettura razionale*, antologia a cura di C. De Seta, Laterza, Bari 1972.
- A. Giuntini e M. Minesso (a cura di), *Gli ingegneri in Italia fra Otto e Novecento*, a cura di, Franco Angeli, Milano 1999.
- E. Godoli, *Il futurismo*, Laterza, Roma-Bari 1983.

- E. Godoli e M. Giacomelli (a cura di), *Architetti e Ingegneri italiani dal Levante al Magreb 1848-1945. Repertorio biografico, bibliografico e archivistico*, Maschietto Editore, Firenze 2005.
- J. Goldman, *Modernism. 1910-1945*, Palgrave Macmillan, London 2004.
- E. Golino, *Parola di Duce. Il linguaggio totalitario del fascismo e del nazismo: come si manipola una nazione*, Rizzoli, Milano 2010.
- I. Golomstock, *Arte totalitaria nell'URSS di Stalin, nella Germania di Hitler, nell'Italia di Mussolini e nella Cina di Mao*, Leonardo, Milano 1990.
- R. Golsan (edited by), *Fascism, aesthetics, and culture*, University Press of New England, London-Hanover 1992.
- B. Gravagnuolo, C. Grimellini, F. Mangone, R. Picone e S. Villari (a cura di), *La Facoltà di Architettura dell'Ateneo fridericiano di Napoli 1928-2008*, Clean, Napoli 2009.
- A. Greco e S. Santuccio, *Foro Italico*, Multigrafica, Roma 1991.
- V. Greene (edited by), *Italian Futurism 1909-1944. Reconstructing the universe*, Solomon R. Guggenheim Foundation, New York 2014.
- Anthony J. Gregor, *L'ideologia del fascismo*, Edizioni del borghese, Milano 1974 [1969].
- G. Gresleri, *Architettura e città in "Oltremare"*, in *Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento*, a cura di G. Ciucci e G. Muratore, Electa, Milano 2004.
- G. Gresleri, Pier G. Massaretti e S. Zagnoni (a cura di), *Architettura italiana d'oltremare 1870-1940*, Marsilio, Venezia 1993.
- Paul F. Grendler, *La scuola nel Rinascimento italiano*, Laterza, Roma-Bari 1991.
- R. Griffin, *The Nature of Fascism*, Routledge, London-New York 1993 [Pinter, 1991].
- R. Griffin, *Modernism and Fascism. The sense of a beginning under Mussolini and Hitler*, Palgrave, Basingstoke-New York 2007.
- A. Grimoldi (a cura di), *Omaggio a Camillo Boito*, Franco Angeli, Milano 1991.
- A. Guagnini, *Academic qualifications and professional functions in the development of the Italian engineering schools. 1859-1914*, in *Education, technology and industrial performance in Europe: 1850-1939*, edited by R. Fox and A. Guagnini, Cambridge University Press - Editions de La Maison de Sciences de L'Homme, Cambridge - New York - Paris 1993.
- M. Guasco (a cura di), *Il modernismo in Europa*, Morcelliana, Brescia 2007.
- J. Gubler e A. Abriani, *Alberto Sartoris. Dall'autobiografia alla critica*, Electa, Milano 1990.
- M. Halbwachs, *La memoria collettiva*, Unicopli, Milano 1987.

- M. Halbwachs, *I quadri sociali della memoria*, Ipermedium, Napoli 1997.
- F. Hartog, *Ordres du temps, régimes d'historicité*, in «Storiografia», 7, 2003.
- F. Hartog, *Tempi del mondo, storia e storiografia*, in «900. Per una storia del tempo presente», 13, 2005
- F. Hartog, *Regimi di storicità. Presentismo e esperienze del tempo*, Sellerio, Palermo 2007.
- J. Herf, *Il modernismo reazionario. Tecnologia, cultura e politica nella Germania di Weimar e del Terzo Reich*, il Mulino, Bologna 1988 [1984].
- A. Hewitt, *Fascist Modernism. Aesthetics, Politics, and the Avant-Garde. 1919-1945*, Stanford University Press, Stanford 1993.
- Henry R. Hitchcock, *L'architettura dell'Ottocento e del Novecento*, Einaudi, Torino 1989.
- J. Huizinga, *La crisi della civiltà*, con *Introduzione* di Delio Cantimori, Einaudi, Torino 1962 [1935].
- T. Iermano (a cura di), *Ugo Ojetti. Cose viste. Un'antologia*, Avagliano Editore, Cava de' Tirreni 2002.
- Angelo M. Imbriani, *Gli italiani e il Duce. Il mito e l'immagine di Mussolini negli ultimi anni del fascismo (1938-1943)*, Liguori, Napoli 1992.
- F. Irace, *Giò Ponti. La casa all'italiana*, Electa, Milano 1988.
- G. Isgrò, *Antonio Valente. Architetto scenografo e la cultura materiale del teatro in Italia fra le due guerre*, Flaccovio, Palermo 1988.
- M. Isnenghi, *Intellettuali militanti e intellettuali funzionari. Appunti sulla cultura fascista*, Einaudi, Torino 1979.
- M. Isnenghi, *Italo Balbo ovvero il volo fascista*, in *Italia moderna. Immagini e storia di un'identità nazionale*, 5 voll., vol. 2, *Dall'espansione alla seconda guerra mondiale*, Electa, Milano 1983.
- G. Israel e P. Nastasi, *Scienza e razza nell'Italia fascista*, il Mulino, Bologna 1998.
- Hans L. Jaffè, *Per un'arte nuova. De Stijl 1917-1931*, il Saggiatore, Milano 1964.
- H. Jannièrè, *Politiques éditoriales et architecture moderne. L'émergence de nouvelles revues en France et en Italie 1923-1939*, Arguments, Paris 2002.
- F. Jenkins, *Architect and Patron. A survey of professional relations and practice in England from the sixteenth century to the present day*, Oxford University Press, London - New York - Toronto 1961.

- B. Kaye, *The Development of the Architectural Profession in Britain. A Sociological Study*, George Allen & Unwin, London 1960.
- G. Klein, *La politica linguistica del fascismo*, il Mulino, Bologna 1986.
- R. Koselleck, *Critica illuminista e crisi della società borghese*, il Mulino, Bologna 1972.
- R. Koselleck, *Futuro Passato. Per una semantica dei tempi storici*, CLUEB, Bologna 2007 [Marietti, 1986].
- R. Koselleck, *Il vocabolario della modernità : progresso, crisi, utopia e altre storie di concetti*, il Mulino, Bologna 2009.
- R. Koselleck, *Crisi. Per un lessico della modernità*, a cura di G. Imbriano e S. Rodeschini, Ombre Corte, Verona 2012.
- S. Kostof (edited by), *The Architect: chapters in the history of the profession*, edited by S. Kostof, University of California Press, Berkley - Los Angeles 2000 [1977].
- N. Labanca, *In marcia verso Adua*, Einaudi, Torino 1993.
- N. Labanca, *Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana*, il Mulino, Bologna 2002.
- F. La Ragina, *Come un ferro rovente. Cultura e prassi del restauro architettonico*, CLEAN, Napoli 1992.
- Carlo G. Laicata, *Ingegneri e scuole politecniche nell'Italia liberale*, in *Fare gli italiani. Scuola e cultura in nell'Italia contemporanea*, 2 voll., a cura di S. Soldani e G. Turi, vol. I. *La nascita dello Stato nazionale*, il Mulino, Bologna 1993.
- W. Laqueur (edited by), *Fascism: a reader's guide. Analyses, interpretations, bibliography*, University of California, Berkeley-Los Angeles 1976.
- O. Lazzarini, «*Arte al servizio di un'idea*». *Il ruolo dell' "Esposizione dell'Aeronautica italiana" (1934) nel dialogo tra arte, architettura, politica e pubblico*, in *Musei e mostre tra le due guerre*, a cura di S. Cecchini e P. Dragoni, numero monografico de «Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», 14, 2016.
- C. Lazzaro and Roger J. Crum (edited by), *Donatello among the Blackshirts. History and Modernity in the Visual Culture of Fascist Italy*, Cornell University Press, Ithaca-London 2005.
- Le Corbusier, *Verso una architettura*, a cura di P. Cerri e P. Nicolini, Longanesi, Milano 2006 [1973].
- C. Lefort, *Le forme della storia. Saggi di antropologia politica*, Il Ponte, Milano 2012 [1978].
- G. Lenclud, *Traverées dans le temps*, in «*Annales. Histoire, Sciences Sociales*», 61/5, 2006.

- E. Leso (a cura di), *La lingua italiana e il fascismo*, Consorzio Provinciale pubblica lettura, Bologna 1977.
- U. Levra e R. Roccia (a cura di), *Le esposizioni torinesi, 1805-1911. Specchio del progresso e macchina del consenso*, Archivio Storico, Torino 2003.
- C. Lévi Strauss, *Razza e storia. Razza e cultura*, Einaudi, Torino 2002 [1967].
- A. Levy e W. Menking, *Architecture on Display. On the History of the Venice Biennale of Architecture*, Architectural Association London, London 2010.
- A. Libera, *La mia esperienza di architetto*, in «La Casa», n. 6, 1959.
- G. Lomonaco e Paolo E. Trastulli, *Tra 800 e 900 Pietro D'Achiardi: un toscano a Roma*, Edizioni Dilor, Roma 1984.
- E. Longari, *Sironi e la V Triennale*, Ilisso, Nuoro 2007.
- E. Ludwig, *Colloqui con Mussolini*, Mondadori, Milano 2001 [1932]
- S. Lupo, *Il fascismo: la politica di un regime totalitario*, Donzelli, Roma 2000.
- G. Luti, *La letteratura del ventennio fascista. Cronache letterarie tra le due guerre: 1920-1940*, La Nuova Italia, Scandicci 1995 [1972].
- S. Luzzatto, *La cultura politica dell'Italia fascista*, in «Storica», 12, 1998.
- A. Lyttelton, *La conquista del potere. Il fascismo dal 1919 al 1929*, Laterza, Roma-Bari 1974.
- M. Maderna, *Camillo Boito. Pensiero sull'architettura e dibattito coevo*, Guerini, Milano 1995.
- R. Maiocchi, *Scienza italiana e razzismo fascista*, La Nuova Italia, Firenze 1999.
- M. Malatesta, *Professionisti e gentiluomini. Storia delle professioni nell'Europa contemporanea*, Einaudi, Torino 2006.
- C. Maltese, *Storia dell'arte in Italia 1785-1943*, Einaudi, Torino 1992 [1960].
- A. Malinverno, *La scuola in Italia. Dalla legge Casati alla riforma Moratti (1860-2004)*, Unicopli, Milano 2006.
- F. Malusardi, *Luigi Piccinato e l'urbanistica moderna*, Officina, Roma 1993.
- L. Malvano, *Fascismo e politica dell'immagine*, Bollati Boringhieri, Torino 1988.
- G. Manacorda, *Letteratura e cultura del periodo fascista*, Principato, Milano 1974.
- F. Mancuso (a cura di), *Lo IUAV di Giuseppe Samonà e l'insegnamento dell'architettura*, Fondazione Bruno Zevi, Roma 2007.



- F. Mangone e R. Telese, *Dall'Accademia alla Facoltà. L'insegnamento dell'architettura a Napoli 1802-1941*, Hevelius, Benevento 2001.
- L. Mangoni, *L'interventismo della cultura. Intellettuali e riviste del fascismo*, Laterza, Roma-Bari 1974.
- L. Mangoni, *Il Fascismo*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, Vol. I. *Il letterato e le istituzioni*, Einaudi, Torino 1982.
- L. Mangoni, *Una crisi di fine secolo. La cultura italiana e la Francia fra Otto e Novecento*, Einaudi, Torino 1985.
- L. Mangoni, *La cultura: periodizzazioni e apocalissi*, in *Il Novecento*, a cura di C. Pavone, Donzelli, Roma 2008.
- T. Mann, *Mario e il mago*, in *Cane e padrone, Disordine e dolore precoce, Mario e il mago*, Mondadori, Milano 2011.
- E. Mantero (a cura di), *Giuseppe Terragni e la città del razionalismo italiano*, Dedalo, Bari 1969.
- C. Mantovani, *Rigenerare la società: l'eugenetica in Italia dalle origini ottocentesche agli anni trenta*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2004.
- D. Marchesoni con la collaborazione di L. Giussani (a cura di), *La Triennale di Milano e il Palazzo dell'Arte*, Electa, Milano 1985.
- P. Marconi, *Il restauro e l'architetto. Teoria e pratica in due secoli di dibattito*, Marsilio, Venezia 2002 [1993].
- R. Mariani, *Fascismo e "città nuove"*, Feltrinelli, Milano 1976.
- R. Mariani (a cura di), *Edoardo Persico: scritti scelti e lettere*, Feltrinelli, Milano 1977.
- R. Mariani, *Razionalismo e architettura moderna. Storia di una polemica*, Edizioni di Comunità, Milano 1989.
- G. Marras e M. Pogačnik, *Giuseppe Samonà e la scuola di architettura di Venezia: archivio, progetti*, Il Poligrafo, Padova 2006.
- Marziale, *Gli Epigrammi*, a cura di P. Mastrandrea, *Libro I*, 16, Salerno, Roma 2006.
- G. Massobrio e P. Portoghesi, *Album degli anni Venti*, Laterza, Roma-Bari 1976.
- Lucy M. Maulsby, *Fascism, Architecture and the Claiming of Modern Milan 1922-1943*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 2014.
- Arno J. Mayer, *Dynamics of counterrevolution in Europe, 1870-1956. An analytic framework*, Harper & Row, New York 1971.

Brian L. McLaren, Carlo Enrico Rava. *"Mediterraneità" and the Architecture of the Colonies in Africa*, in *European Houses in Islamic Countries*, numero monografico di «A.A.R.P. Environmental Design. Journal of the Islamic Environmental Design Research Centre», Carucci, Roma 1994-1995.

G. Melis, *Due modelli di amministrazione tra liberalismo e fascismo. Burocrazie tradizionali e nuovi apparati*, Ministero per i beni culturali e ambientali. Ufficio centrale per i beni archivistici, Roma 1988.

G. Melis, *Storia dell'amministrazione italiana. 1861-1993*, il Mulino, Bologna 1996.

C. Melograni, *L'architettura italiana sotto il fascismo. L'orgoglio della modestia contro la retorica monumentale 1926-1945*, Bollati Boringhieri, Torino 2008.

A. Melucco Vaccaro, *Archeologia e Restauro. Tradizione e attualità*, il Saggiatore, Milano 1989.

G. Menna, *La storia dell'architettura nella Facoltà di architettura di Napoli, 1928-2008. Finalità, orientamenti didattici, indirizzi di ricerca*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2009.

Maria G. Messina, *L'orma fermata nella pietra. Il concorso per il palazzo del Littorio del 1934*, in *Il teatro del potere. Scenari e rappresentazione del politico fra Otto e Novecento*, a cura di S. Bertelli, Carocci, Roma 2000.

Jean L. Miege, *L'imperialismo coloniale italiano dal 1870 ai giorni nostri*, Rizzoli, Milano 1976

M. Millan, *Squadrismo e squadristi nella dittatura fascista*, Viella, Roma 2014.

B. Miller Lane, *Architettura e politica in Germania 1918-1932*, Officina, Roma 1973.

H. Millon, *The Role of History of Architecture in Fascist Italy*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», 24/1, marzo 1965.

H. Millon, *Some New Towns in Italy in the 1930s*, in *Art and Architecture in the Service of Politics*, edited by H. Millon and L. Nochlin, MIT Press, Cambridge-London 1978.

M. Minesso, *L'ingegnere dall'età napoleonica al fascismo*, in *Storia d'Italia: Annali* vol. X. *I professionisti*, a cura di M. Malatesta, Einaudi, Torino 1996.

A. Mioni (a cura di), *Urbanistica fascista. Ricerche e saggi sulle città e il territorio e sulle politiche urbane tra le due guerre*, Franco Angeli, Milano 1980.

G. Mirandola (a cura di), *«Emporium» e l'Istituto italiano d'arti grafiche*, Nuovo Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1985.

D. Mishkova, B. Trencsényi and M. Jalava (edited by), *'Regimes of Historicity' in Southeastern and Northern Europe, 1890-1945. Discourse of Identity and Temporality*, Palgrave-Macmillan, Basingstoke, New York 2014.

- Francesca R. Morelli (a cura di), *Cipriano Efisio Oppo. Un legislatore per l'arte: scritti di critica e di politica dell'arte 1915-1943*, De Luca, Roma 2000.
- Francesca R. Morelli e V. Rivosecchi (a cura di), *Cipriano Efisio Oppo. Pittura disegno scenografia*, Artemide, Roma 2015.
- P. Morello, *Fotomontaggio e rappresentazione politica alla Mostra della Rivoluzione fascista*, in *Il teatro del potere. Scenari e rappresentazione del politico fra Otto e Novecento*, a cura di S. Bertelli, Carocci, Roma 2000.
- George L. Mosse, *Verso una teoria generale del fascismo*, in *L'uomo e le masse nelle ideologie nazionaliste*, Laterza, Roma-Bari 1982.
- George L. Mosse, *La nazionalizzazione delle masse. Simbolismo politico e movimenti di massa in Germania (1815-1933)*, il Mulino, Bologna 2012 [1975].
- George L. Mosse, *Le origini culturali del Terzo Reich*, il Saggiatore, Milano 2008 [1964].
- M. Mulazzani, *Il dibattito sulle arti applicate e l'architettura*, in *Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento*, a cura di G. Ciucci e G. Muratore, Electa, Milano 2004.
- Eric P. Mumford, *The CIAM discourse on urbanism, 1928-1960*, MIT Press, Cambridge 2000.
- A. Muntoni, *1926-28: dalla Scuola di architettura di Roma alla Prima esposizione di architettura razionale*, in *Adalberto Libera. Opera completa*, Electa, Milano 1989.
- M. Nani, *La metamorfosi del razzismo*, in *Storia della Shoah*, 2 voll., a cura di M. Cattaruzza, M. Flores, S. Levis Sullam ed E. Traverso, vol. I, *La crisi dell'Europa. Le origini e il contesto*, UTET, Torino 2005.
- M. Nani, *Ai confini della nazione. Stampa e razzismo nell'Italia di fine Ottocento*, Carocci, Roma 2006.
- A. Negri, *L'arte in mostra. Una storia delle esposizioni*, Mondadori, Milano 2011.
- F. Neumeier, *Ludwig Mies van der Rohe. Le architetture, gli scritti*, Skira, Milano 1996.
- M. Nezzo, *Critica d'arte in guerra. Ogetti 1914-1920*, Terra ferma, Vicenza 2003.
- M. Nezzo, *Ugo Ogetti. Critica, azione, ideologia: dalle Biennali d'arte antica al Premio Cremona*, il Poligrafo, Padova 2016.
- M. Nicoletti e O. Weiss (a cura di), *Il modernismo in Italia e in Germania*, «Annali dell'istituto storico italo germanico in Trento. Quaderni», 79, il Mulino, Bologna 2010.
- P. Nicoloso, *Gli architetti di Mussolini. Scuole e sindacato, architetti e massoni, professori e politici negli anni del regime*, Franco Angeli, Milano 1999.

- P. Nicoloso, *Una nuova formazione per l'architetto professionista: 1914-1928*, in *Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento*, a cura di G. Ciucci e G. Muratore, Electa, Milano 2004.
- P. Nicoloso, *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*, Einaudi, Torino 2011 [2008].
- P. Nicoloso, *Architetture per un'identità italiana. Progetti e opere per fare gli italiani fascisti*, Gaspari, Udine 2012.
- E. Nolte, *Il fascismo nella sua epoca. I tre volti del fascismo*, Sugarco, Milano 1993 [1963].
- P. Nora (sous la direction de), *Les Lieux de mémoire*, 3 voll., Gallimard, Paris 1984-1993.
- C. Norberg-Schulz, *Bauhaus, Dessau*, Officina, Roma 1980.
- L. Nuti e R. Martinelli, *Le città di strapaese. La politica di «fondazione» nel ventennio*, Franco Angeli, Milano 1981.
- C. Olmo, *Architettura e Novecento. Diritti, conflitti, valori*, Donzelli, Roma 2010.
- C. Olmo (a cura di), *Dizionario dell'architettura del XX secolo*, 6 voll., vol. IV, Allemandi, Torino-Londra 2001.
- N. Olsen, *History in the Plural. An Introduction to the Work of Reinhart Koselleck*, Berghahn Books, New York-Oxford 2012.
- M. Ostenc, *La scuola italiana durante il fascismo*, Laterza, Roma-Bari 1981.
- E. Paccagnini, *Le ambiguità di un'isola di civiltà letteraria: «Pegaso» (1929-1933)*, in «Otto-Novecento. Rivista Bimestrale di Critica Letteraria», Anno VI, n. 5, 1982.
- Borden W. Painter, *Mussolini's Rome. Rebuilding the eternal city*, Palgrave, Basingstoke-New York 2005.
- S. Paoli (a cura di), *Luca Beltrami 1854-1933. Storia, arte e architettura a Milano*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2014.
- R. Papini, *Le arti d'oggi. Architettura e arti decorative in Europa*, Verbavolant, London 2005.
- A. Pansera, *Storia e cronaca della Triennale*, Longanesi, Milano 1978.
- A. Pansera con M. Chirico e C. Daniele (a cura di), *La Galleria storica della Triennale*, Edizioni della Triennale, Milano 2000.

- A. Pansera con M. Chirico (a cura di), *1923-1930. Monza. Verso l'unità delle arti. Oggetti d'eccezione dalle Esposizioni internazionali di arti decorative*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2004.
- L. Passerini, *Mussolini immaginario. Storia di una biografia, 1915-1939*, Laterza, Roma-Bari 1991.
- L. Patetta, *L'architettura in Italia: 1919-1943. Le polemiche*, Clup, Milano 1972.
- I. Perna, *Carlo Enrico Rava: Coerenza umanistica di un architetto*, Tesi di dottorato in «Storia dell'architettura e della città», XIX Ciclo, Università degli Studi di Napoli «Federico II», 2005.
- N. Pevsner, *Le Accademie d'Arte*, Einaudi, Torino 1982 [1940].
- N. Pevsner, *I pionieri dell'architettura moderna. Da William Morris a Walter Gropius*, Garzanti, Milano 1999 [1937].
- G. Pigafetta, I. Abbondandolo, M. Triscioglio, *Architettura tradizionalista. Architetti, opere, teorie*, Jaca Book, Milano 2002 [edizione originale Laterza, 1997];
- A. Pica, *Storia della Triennale di Milano. 1918-1957*, Edizioni del Milione, Milano 1957.
- G. Piovene, *Critici e Saggisti*, in *L'Otto-Novecento*, Sansoni, Firenze 1957.
- F. Pirani, *Le Biennali romane*, in *Palazzo delle Esposizioni. Urbanistica e architettura. L'Esposizione inaugurale del 1883. Le Acquisizioni pubbliche. Le attività espositive*, Edizioni Carte Segrete, Roma 1990.
- S. Polano (a cura di), *Architettura olandese*, Franco Angeli, Milano 1981.
- G. Polin, *Libera e il Gruppo 7*, in *Adalberto Libera. Opera completa*, Electa, Milano 1989.
- P. Pombeni e C. Dipper (a cura di), *Le ragioni del moderno*, in «Annali dell'istituto storico italo germanico in Trento. Quaderni», 93, il Mulino, Bologna 2014.
- K. Pomian, *L'ordine del tempo*, Einaudi, Torino 1992.
- K. Pomian, *Dalle sacre reliquie all'arte moderna. Venezia-Chicago dal XIII al XX secolo*, il Saggiatore, Milano 2004.
- E. Pontiggia (a cura di), *Edoardo Persico e gli artisti 1929-1936. Il percorso di un critico dall'impressionismo al primitivismo*, Electa, Milano 1998.
- E. Pontiggia e Carlo F. Carli, *La Grande Quadriennale. 1935 La nuova arte italiana*, Electa, Milano 2006.
- I. Porciani, *Ritratto di uno storico come guardiano del faro. A proposito di François Hartog*, in «Passato e presente», 93, 2014.

- Giuseppe M. Pugno, *Storia del Politecnico di Torino: dalle origini alla vigilia della seconda guerra mondiale*, SAN, Torino 1959.
- G. Pulini (a cura di), *Pegaso-Pan*, Canova, Treviso 1976.
- V. Quillici, *Adalberto Libera. L'architettura come ideale*, Officina, Roma 1981.
- Carlo L. Ragghianti (a cura di), *Il Selvaggio di Mino Maccari*, Neri Pozza, Vicenza 1994 [1959].
- M. Ranzi, *La scuola di architettura di Roma*, in *Gli architetti italiani verso il Duemila*, Gangemi, Roma 1992.
- L. Re e G. Sessa, *Torino: l'operazione di via Roma nuova*, in *Urbanistica fascista. Ricerche e saggi sulle città e il territorio e sulle politiche urbane tra le due guerre*, Franco Angeli, Milano 1980.
- S. Reichardt, *Camicie nere, camicie brune: milizie fasciste in Italia e in Germania*, il Mulino, Bologna 2009.
- Eugenia L. Reus, *Ernesto Nathan Rogers. Continuità e contemporaneità*, Marinotti, Milano 2009.
- M. Revault d'Allones Myriam, *La crise sans fin. Essai sur l'expérience moderne du temps*, Seuil, Paris 2012
- G. Ricci, *Il dibattito culturale e legislativo per l'istituzione delle scuole superiori di architettura*, in *Il Politecnico di Milano nella storia italiana (1914-1963)*, Cariplo - Laterza, Milano - Roma 1988.
- G. Ricci, *Introduzione*, in *L'architettura nelle accademie riformate. Insegnamento, dibattito culturale, interventi pubblici*, a cura di G. Ricci, Guerini, Milano 1992.
- P. Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, Raffaello Cortina, Milano 2003.
- P. Ricoeur, *Ricordare, dimenticare, perdonare: l'enigma del passato*, il Mulino, Bologna 2004.
- D. Rifkind, *The Battle for Modernism. Quadrante and the Politicization of Architectural Discourse in Fascist Italy*, Marsilio-Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Venezia 2010.
- P. Rinaudo, Hans U. Wehler, J. Kocka, *Sulla scienza della storia*, De Donato, Bari 1983.
- G. Ringon, *Histoire du métier d'architecte en France*, Presses Universitaires de France, Paris 1997.
- P. Rizzi ed E. Di Martino (a cura di), *Storia della Biennale, 1895-1982*, Electa, Milano 1982.
- A. Rocca (a cura di), *Atlante della Triennale*, Edizioni della Triennale, Milano 1999.
- G. Rochat, *Il colonialismo italiano. Documenti*, Loescher, Torino 1973.
- G. Rochat, *Italo Balbo aviatore e ministro dell'aeronautica 1926-1933*, Bonovolenta, Ferrara 1979.
- G. Rochat, *Italo Balbo. Lo squadrista, l'aviatore, il gerarca*, UTET, Torino 2004 [1986].

- Ernesto N. Rogers, *L'esperienza degli architetti*, in AA. VV., *Fascismo e antifascismo (1918-1936). Lezioni e Testimonianze*, 2 voll., Feltrinelli, Milano 1963.
- G. Romanelli, *Ottant'anni di architettura e allestimenti alla Biennale di Venezia*, Venezia 1976
- G. Romanelli, *Alle origini di una scuola: appunti per quattro profili*, in *Progetti per la città veneta. 1926-1981*, Neri Pozza, Vicenza 1982.
- R. Romano (a cura di), *Le frontiere del tempo*, il Saggiatore, Milano 1981.
- E. Ronconi (a cura di), *Dizionario della letteratura italiana contemporanea*, 2 voll., Vallecchi, Firenze 1973.
- H. Rosa, *Accelerazione e alienazione: per una teoria critica del tempo nella tarda modernità*, Einaudi, Torino 2015.
- P. Rossi (a cura di), *La teoria della storiografia oggi*, il Saggiatore, Milano 1983.
- M. Rosso, *La crescita della città*, in *Storia di Torino Vol. VIII. Dalla Grande guerra alla Liberazione (1915-1945)*, a cura di N. Tranfaglia, Einaudi, Torino 1998.
- A. Russo, *Il fascismo in mostra*, Editori riuniti, Roma 1999.
- A. Saggio, *L'opera di Giuseppe Pagano tra politica e architettura*, Dedalo, Bari 1984.
- A. Saggio, *Giuseppe Terragni. Vita e opere*, Laterza, Roma 1995.
- M. Sahlins, *Isole di storia. Società e miti nei mari del Sud*, Einaudi, Torino 1986.
- C. Salaris, *La Quadriennale. Storia della rassegna d'arte italiana dagli anni Trenta a oggi*, Marsilio, Venezia 2004.
- A. Salsano, *Ingegneri e politici. Dalla razionalizzazione alla rivoluzione materiale*, Einaudi, Torino 1987.
- S. Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, Minerva, Bologna 2000.
- M. Salvati, *L'inutile salotto. L'abitazione piccolo-borghese nell'Italia fascista*, Bollati Boringhieri, Torino 1993.
- M. Salvati, *Gli enti pubblici nel contesto dell'Italia fascista. Appunti su storiografia e nuovi indirizzi di ricerca*, in «Le Carte e la Storia», n. 2, 2002.
- Paola S. Salvatori, *La seconda mostra della rivoluzione fascista*, in *Clio*, Anno XXXIX, n. 3, 2003.
- William S. Saunders and Peter G. Rowe (edited by), *Reflections on Architectural Practices in the Nineties*, Princeton Architectural Press, New York 1996.
- M. Savorra, *Enrico Agostino Griffini. La casa, il monumento, la città*, Electa, Napoli 2000.

Maria L. Scalvini e F. Mangone (a cura di), *Alfredo Melani e l'architettura moderna in Italia: antologia critica (1882-1910)*, Officina, Roma 1998.

M. Scattola, *Storia dei concetti e storia delle discipline politiche*, in «Storia della storiografia», 49/2006.

C. Schmitt, *La tirannia dei valori. Riflessioni di un giurista sulla filosofia dei valori*, Adelphi, Milano 2009.

Jeffrey T. Schnapp, *Epic Demonstrations. Fascist Modernity and the 1932 Exhibition of the Fascist Revolution*, in *Fascism, Aesthetics and Culture*, edited by Richard J. Golsan, University Press of New England, Hanover-London 1992.

Jeffrey T. Schnapp, *18BL. Mussolini e l'opera d'arte di massa*, Garzanti, Milano 1996.

Jeffrey T. Schnapp, *Anno X. La Mostra della Rivoluzione Fascista*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma 2003.

Jeffrey T. Schnapp and B. Spackman (edited by), *Fascism and Culture*, numero monografico della «Stanford Italian Review», 8, 1-2, 1990.

Jeffrey T. Schnapp (a cura di), *Gaetano Ciocca. Costruttore, inventore, agricoltore, scrittore*, Skira, Milano 2000.

Carl E. Schorske, *Vienna fin de siècle. La culla della cultura mitteleuropea*, Bompiani, Milano 2004.

Gianni C. Sciolla (a cura di), *Riviste d'arte fra Ottocento ed Età contemporanea*, Skira, Ginevra - Milano 2003.

A. Scotto di Luzio, *L'appropriazione imperfetta. Editori, biblioteche e libri per ragazzi durante il fascismo*, il Mulino, Bologna 1996.

L. Scuccimarra, *La Begriffsgeschichte e le sue radici intellettuali*, in «Storica», 10/1998.

L. Scuccimarra, *Temporalità ed esperienza storica. Note sulla Historik di Koselleck*, in «Storica», 38/2007.

L. Scuccimarra, *L'epoca delle ideologie. Su un tema della Begriffsgeschichte* in «Scienza & Politica: per una storia delle dottrine», vol. XXIV, 47/2012.

S. Settis, *Italia S.p.A. L'assalto al patrimonio culturale*, Einaudi, Torino 2002.

P. Sica, *Storia dell'urbanistica. Il Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1996 [1978].

H. Siegrist, *Professionalization as a Process: Patterns, Progression and Discontinuity*, in *Professions in Theory and History. Rethinking the Study of the Professions*, edited by M. Burrage and R. Torstendahl, Sage Publications, London 1990.

A. Simonini, *Il linguaggio di Mussolini*, Bompiani, Milano 2004 [1984].



- F. Sofia, *Enti pubblici e storia d'Italia: riflessioni a partire da due case-studies*, in «Mondo Contemporaneo», n. 1, 2006.
- M. Sommella Grossi (a cura di), *Alberto Sartoris: l'immagine razionalista 1917-1943*, Electa, Milano 1998.
- B. Sorgoni, *Parole e corpi. Antropologia, discorso giuridico e politiche sessuali interrazziali nella colonia Eritrea, 1890-1941*, Liguori, Napoli 1998.
- P. Spadini, *Considerazioni sulle lettere di Adolfo Venturi a Ugo Ojetti*, in *Adolfo Venturi e l'insegnamento della storia dell'arte*. Atti del Convegno di Roma 14-15 dicembre 1992, a cura di S. Valeri, Lithos, Roma 1996.
- B. Spackman, *Fascist virilities. Rhetoric, Ideology, and Social Fantasy in Italy*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 1996.
- O. Spengler, *L'uomo e la macchina. Contributo ad una filosofia della vita*, Corbaccio, Milano 1931.
- L. Spinelli, voce «*Domus*», in *Architettura del Novecento*, 3 voll., a cura di M. Biraghi e A. Ferlenga, vol. I, *Teorie, scuole, eventi*, Einaudi, Torino 2012.
- Z. Sternhell, *Nascita dell'ideologia fascista*, Baldini & Castoldi, Milano 2002 [1993].
- Z. Sternhell, *Né destra né sinistra. L'ideologia fascista in Francia*, Baldini & Castoldi, Milano 1997 [1983].
- Marla S. Stone, *Staging Fascism: The Exhibition of the Fascist Revolution*, «Journal of Contemporary History», n. 28/2, aprile 1993.
- Marla S. Stone, *The patron state. Culture and politics in fascist Italy*, Princeton University Press, Princeton 1998.
- R. Suzzi Valli, *Riti del Ventennale*, in «Storia contemporanea», 6/1993.
- M. Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura*, Laterza, Bari 1968.
- M. Tafuri, *Progetto e utopia. Architettura e sviluppo capitalistico*, Laterza, Roma-Bari 1973.
- M. Tafuri, *Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia*, Edizioni di Comunità, Milano 1964.
- M. Tafuri e F. Dal Co, *Architettura contemporanea*, Electa, Milano 1976.
- S. Talenti, *L'histoire de l'architecture en France. Émergence d'une discipline (1863-1914)*, Picard, Paris 2000.

- G. Talamo, *La scuola: dalla legge Casati alla inchiesta del 1864*, Giuffrè, Milano 1960.
- Edward R. Tannenbaum, *L'esperienza fascista. Cultura e società in Italia dal 1922 al 1945*, Mursia, Milano 1974
- A. Tarquini, *Il Gentile dei fascisti. Gentiliani e antigentiliani nel regime fascista*, il Mulino, Bologna 2009.
- A. Tarquini, *Storia della cultura fascista*, il Mulino, Bologna 2011.
- A. Tarquini, *Fascist Educational Policy from 1922 to 1943: A Contribution to the Current Debate on Political Religions*, in «Journal of Contemporary History», 50/2, 2015.
- F. Tempesti, *Arte nell'Italia fascista*, Feltrinelli, Milano 1976.
- F. Tentori, *P.M. Bardi con le cronache artistiche de «L'Ambrosiano»*, Mazzotta, Milano 1990.
- F. Tentori, *Pietro Maria Bardi. Primo attore del razionalismo*, Testo & Immagine, Torino 2002.
- K. Tilmans, F. van Vree and J. Winter (edited by), *Performing the past. Memory, history and identity in modern Europe*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2010.
- T. Todorov, *Gli abusi della memoria*, Ipermedium, Napoli 2001.
- A. Tonelli, *L'istruzione tecnica e professionale di stato nelle strutture e nei programmi da Casati ai giorni nostri*, Giuffrè, Milano 1964.
- W. Tousijn, *Tra Stato e mercato: le libere professioni in Italia in una prospettiva storico-evolutiva*, in *Le libere professioni in Italia*, a cura di W. Tousijn, il Mulino, Bologna 1987.
- E. Traverso, *Il passato: istruzioni per l'uso. Storia, memoria, politica*, Ombre Corte, Verona 2006.
- E. Traverso, *Totalitarismo. Storia di un dibattito*, Ombre Corte, Verona 2015.
- L. Troisio (a cura di), *Le riviste di Strapaese e Stracittà. Il Selvaggio, L'Italiano, 900*, Canova, Treviso 1975.
- G. Turi, *Il fascismo e il consenso degli intellettuali*, il Mulino, Bologna 1984.
- G. Turi (a cura di), *Libere professioni e fascismo*, Franco Angeli, Milano 1994.
- V. Turner, *La formazione di Le Corbusier*, Jaca Book, Milano 2001.
- M. Universo (a cura di), *Casabella. Per l'evoluzione dell'architettura dall'arte alla scienza (1928-1943)*, Canova, Treviso 1978.
- L. Valli, *Il segreto della Croce e dell'aquila nella Divina Commedia*, Luni, Milano 1996.
- L. Vagnetti, *L'architetto nella storia di Occidente*, CEDAM, Padova 1980 [1972].

- L. Vagnetti e G. Dall'Osteria (a cura di), *La Facoltà di Architettura di Roma: nel suo trentacinquesimo anno di vita*, Edizioni della Facoltà di Architettura di Roma, Roma 1955.
- L. Venturi, *Storia della critica d'arte*, Einaudi, Torino 1964 [1936].
- G. Veronesi, *Stile 1925. Ascesa e caduta delle Arts Déco*, Vallecchi, Firenze 1966.
- G. Veronesi (a cura di), *Edoardo Persico. Tutte le opere (1923-1935)*, Edizioni di Comunità, Milano 1964.
- G. Veronesi (a cura di), *Edoardo Persico. Scritti di architettura (1927-1935)*, Vallecchi, Firenze 1968.
- G. Veronesi, *Difficoltà politiche dell'architettura in Italia 1920-1940*, Marinotti, Milano 2008 [1953].
- V. Vettori, *Riviste italiane del Novecento*, Gismondi, Roma 1958.
- G. Vian, *Il modernismo. La Chiesa cattolica in conflitto con la modernità*, Carocci, Roma 2012.
- L. Villani, «A servizio di Roma nel nome del Duce e del Regime». *L'Ifacp di Alberto Calza Bini*, in *Lo spazio della storia. Studi per Vittorio Vidotto*, a cura di F. Bartolini, B. Bonomo e F. Socrate, Laterza, Roma-Bari 2013.
- Virgilio, *Bucoliche*, in *Tutte le opere*, a cura di G. Paduano, Bompiani, Milano 2016.
- P. Virno, *Il ricordo del presente. Saggio sul tempo storico*, Bollati Boringhieri, Torino 1999.
- P. Virilio, *Velocità e politica. Saggio di dromologia*, Multhipla, Milano 1981.
- E. Weber, *Varieties of Fascism. Doctrines of Revolution in the Twentieth Century*, Van Nostrand, New York 1964
- A. Wieviorka, *L'era del testimone*, Raffaello Cortina, Milano 1999.
- C. Wilk (edited by), *Modernism 1914-1939. Designing a New World*, V&A Publications, London 2006.
- Hans M. Wingler, *Il Bauhaus. Weimar Dessau Berlino 1919-1933*, Feltrinelli, Milano 1972.
- R. Wittkower, *Arte e architettura in Italia: 1600-1750*, Einaudi, Torino 2008 [1958].
- R. e M. Wittkower, *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'Antichità alla Rivoluzione francese*, Einaudi, Torino 2016 [1963].
- Joseph S. Woolf (edited by), *The nature of Fascism*, Random House, New York 1968.
- Maria I. Zacheo, *Dal carteggio di un architetto romano. Gaetano Minnucci e la polemica sull'architettura razionale*, in «Parametro», n. 113, gennaio-febbraio 1983.

P. Zagatti, *Colonialismo e razzismo. Immagini dell'Africa nella pubblicistica postunitaria*, in «Italia contemporanea», n. 170, marzo 1988.

M. Zammerini, *Concorso per il Palazzo Littorio*, Testo & Immagine, Torino 2002.

E. Zerubavel, *Ritmi nascosti: orari e calendari nella vita sociale*, il Mulino, Bologna 1985.

E. Zerubavel, *Mappe del tempo: memoria collettiva e costruzione sociale del passato*, il Mulino, Bologna 2005.

B. Zevi, *Eric Mendelsohn: opera completa. Architettura e immagini architettoniche*, Etas Kompass, Milano 1970.

B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, Torino 1975 [1950].

G. Zucconi, *La città contesa. Dagli ingegneri sanitari agli urbanisti (1885-1942)*, Jaca Book, Milano 1989.

G. Zucconi, *L'invenzione del passato. Camillo Boito e l'architettura neomedievale*, Marsilio, Venezia 1997.

G. Zucconi (a cura di), *Gustavo Giovannoni. Dal capitello alla città*, Jaca Book, Milano 1997.

G. Zucconi e F. Castellani (a cura di), *Camillo Boito. Un'architettura per l'Italia unita*, Marsilio, Venezia 2000.

G. Zucconi, *L'Istituto Universitario di Venezia (IUAV)*, in *Storia di Venezia. L'Ottocento e il Novecento*, a cura di M. Isnenghi e Joseph S. Woolf, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2002.

G. Zucconi e M. Carraro (a cura di), *Officina IUAV, 1925-1980. Saggi sulla scuola di architettura di Venezia*, Marsilio, Venezia 2011.

Pier G. Zunino, *L'ideologia del fascismo. Miti, credenze, valori*, il Mulino, Bologna 2013 [1985].

#### **ARTICOLI TRATTI DA QUOTIDIANI E RIVISTE CONTEMPORANEE:**

*Boldrini: «Cancellare la scritta Dux dall'obelisco di Mussolini». Bufera sul presidente della Camera*, in «Corriere della Sera», 17 aprile 2015.

*Fascismo, Boldrini: "Togliere la scritta Dux dall'obelisco del Foro"*, in «La Repubblica», 17 aprile 2015.

*Laura Boldrini: «Togliere la scritta "Mussolini dux" dall'obelisco del Foro Italico»*, in «Il Messaggero», 17 aprile 2015.

*Proteste a Chicago contro il monumento di Balbo donato da Mussolini*, in «La Stampa», 25 agosto 2017.

*Usa, a rischio statua Balbo a Chicago*, «Ansa», 24 agosto 2017.

*Usa, non solo le statue sudiste: "Via il monumento a Italo Balbo". Ma gli italo-americani: "Fa parte della nostra storia"*, in «La Repubblica», 24 agosto 2017.

*Usa, non solo statue e simboli confederati "Via la colonna intitolata a Italo Balbo"*, in «Il Fatto Quotidiano», 25 agosto 2017.

R. Ben Ghiat, *Why Are So Many Fascist Monuments Still Standing in Italy?*, in «The New Yorker», 5 ottobre 2017.

C. Black, *Behind fascist Balbo monument, a history of multiracial resistance*, in «The Chicago Reporter», 22 agosto 2017.

T. Briscoe, *Anti-fascist protesters want Balbo monument in Chicago removed*, in «Chicago Tribune», 24 agosto 2017.

A. Carioti, *Il «New Yorker» e gli edifici fascisti che non vengono abbattuti. Perché è una polemica senza fondamento*, in «Corriere della Sera», 9 ottobre 2017.

E. Gentile, *Demoliamo i monumenti fascisti per creare lavoro: se ascoltassimo il New Yorker...*, in «Il Sole 24 Ore», 10 ottobre 2017.

Giordano B. Guerri, *Cari americani, il fascismo non si elimina abbattendo l'Eur*, in «Il Giornale», 9 ottobre 2017.

F. Irace, *Il populismo giornalistico che ignora i capolavori dell'architettura fascista*, in «Il Sole 24 Ore», 9 ottobre 2017.

A. Latrace, *Is it time to remove the Balbo monument from Grant Park?*, in «Curbed Chicago», 15 agosto 2017.

P. Mastrolilli, *La storica Usa: "Mai proposto di abbattere i monumenti fascisti"*, in «La Stampa», 13 ottobre 2017.

M. Stefanini, *"Il Palazzo della Civiltà all'Eur è bellissimo!"*. *La risposta di Pennacchi al New Yorker*, in «Il Foglio», 12 ottobre 2017.

## SITOGRAFIA

<http://whc.unesco.org/en/list/1321/>

[https://www.youtube.com/watch?v=qcY\\_52nXRi8&t=27s](https://www.youtube.com/watch?v=qcY_52nXRi8&t=27s)

<http://thesubmarine.it/2017/10/10/ruth-ben-ghiat-intervista/>

## RINGRAZIAMENTI

Che una tesi di dottorato sia frutto di riflessioni soggettive e che debba essere letta e valutata come ennesimo – o in taluni casi conclusivo – tassello di un percorso primariamente personale è cosa difficilmente discutibile. È all'autore, d'altronde, che spetta interrogare, selezionare e disporre documenti, immagini e testi ed è all'autore, ancora, che tocca l'ingrato compito di fermare nella scrittura e restituire alla superficie ciò che da questi ultimi sembra essere riemerso o trapelato. Al contempo, però, una ricerca – ed in particolar modo una ricerca storiografica – non percorre sentieri lineari, né viaggia, il più delle volte, su singoli binari subendo, invece, continue biforcazioni, frenate e, non di rado, violenti deragliamenti: elementi, questi, che spingono lo studioso ad affidarsi a persone e luoghi facenti più o meno parte della propria quotidianità: appoggi necessari per scaricare, condividere e talvolta superare dubbi, incertezze, paure. Da questo punto di vista, allora, anche chi scrive non può che dirsi pienamente consapevole dei molteplici debiti di riconoscenza accumulati negli ultimi anni tanto con persone – sparse sul territorio nazionale e non – quanto con istituzioni ed enti.

Tra le prime, naturalmente, un sincero e sentito ringraziamento non può che essere rivolto a Carlotta Sorba che ha scelto di credere in questo progetto non lesinando consigli e intuizioni rivelatisi infine decisivi per l'inquadramento e la realizzazione del lavoro, con la speranza che tale risultato sia quantomeno degno della fiducia in me riposta. Al Corso di Dottorato in Studi Storici, Geografici e Antropologici e alla sua Coordinatrice Maria Cristina La Rocca devo poi un'esperienza triennale ricca e stimolante tanto sul piano scientifico quanto su quello umano resa unica dai colleghi e dalle colleghe del XXX ciclo, persone capaci di tramutare i miei passaggi veneti in intermezzi irrinunciabili cui spero di non dover fare a meno nei prossimi anni. A Sara, Pata, Francesco, Luca e Silvia, inoltre, vanno i più sentiti ringraziamenti per la splendida ospitalità concessami durante i soggiorni padovani con l'augurio di ripagarli al più presto con la stessa moneta. Non posso esimermi, ancora, dal ringraziare Claudio Fogu non solo per l'accoglienza riservatami durante il soggiorno presso la University of California (UCLA) di Los Angeles ma anche per lo spirito critico con cui ha letto, commentato e discusso queste pagine. Onere condiviso negli ultimi mesi anche da Salvatore Adorno che ringrazio nuovamente per la grande disponibilità a revisionare *in toto* il presente lavoro. Sul piano istituzionale poi doverosi sono i ringraziamenti a varie istituzioni italiane e internazionali senza cui questa tesi sarebbe inevitabilmente rimasta incompiuta: la Biblioteca Centrale di Architettura del Politecnico di Torino, la Biblioteca dello IUAV e la Biblioteca dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, la Research Library Charles E. Young e la Arts Library di Los Angeles.

A chiudere il cerchio, una menzione d'onore va riconosciuta alle persone e agli spazi della città che da più di dieci anni è divenuta – nel bene e nel male – il mio cosmo ossia Roma. E qui il debito non può che assumere dimensioni così vaste e articolate da rendere qualunque possibile elenco parziale e limitante. Attuando un misero tentativo di catalogazione, i miei ringraziamenti vanno allora alla Biblioteca di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura, alla Biblioteca Centrale della Facoltà di Architettura e, soprattutto, alla Biblioteca di Storia, Culture e Religioni – la cara e vecchia “Chabod” – dell'Università La Sapienza di Roma. Sono in debito, inoltre, con la Fondazione Bruno Zevi, con la Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte (BIASA), con la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, con la Fondazione Basso e con la Biblioteca di Storia Moderna e Contemporanea. Nella diffusa deriva del sistema culturale italiano scarnificato da risorse effimere, interesse ambiguo o irrisorio per la memoria storica e assenza di indirizzi progettuali si dovrebbe essere perennemente grati a persone quali Carlo Maria, Maria Pia, Carlo, Maurizio, Marco, Eugenio e ai tanti altri che con loro si impegnano quotidianamente perché tali spazi possano sopravvivere e resistere. Ancora in ambito romano, un sentito ringraziamento non può che andare a Vittorio Vidotto, maestro ineguagliabile nell'arte di spostare o affinare lo sguardo, nel vedere oltre le immagini e i testi e presenza cui sempre e comunque leggerò il ricordo dei meravigliosi anni universitari. Infine, la mia immensa riconoscenza va alle tantissime persone incontrate lungo questo cammino: è anche grazie a loro, infatti, che sento di poter accettare serenamente un passato non di rado ostico e tortuoso. In rigoroso ordine alfabetico: Andreas, Claudio, Costanza, Elita, Gigi, Marco, Massimo, Matteo, Nairi, Nazareno, Virginia e con essi la miriade di figure e personaggi che hanno riempito, nei modi più disparati, le mie interminabili giornate romane.

Sopra tutto e più di tutto, questo lavoro è dedicato a Veronica che mi accompagna, sopporta e sostiene ogni giorno «nel mondo grande e terribile».

## ABSTRACT

Nel corso della sua ventennale esistenza, il fascismo italiano non smise mai di rapportarsi con le strutture del tempo storico, producendo un'immensa quantità di narrazioni, concetti e rappresentazioni finalizzate a tracciare i confini passati, presenti e futuri della "rivoluzione" mussoliniana e, con essa, della nascente *Era fascista*. Partecipe di tale continua costruzione e ricostruzione storica fu anche gran parte della cultura architettonica italiana, attratta fin dai primissimi anni Venti dalle promesse del regime e gradualmente impostasi come una delle più importanti ramificazioni intellettuali del ventennio. Non solo per tramite della semplice pratica costruttiva ma anche attraverso riviste, progetti, dibattiti, istituzioni e manifestazioni espositive, essa fu in grado di recepire e diffondere gli immaginari storici dell'*Era fascista* contribuendo, pur nella sua estrema conflittualità, alla loro strutturazione. Obiettivo seminale del presente lavoro è allora di proporre una inedita lettura di questa ventennale tensione storica, analizzando tali narrazioni e rappresentazioni come parti di un più ampio *regime di storicità* al contempo eclettico e paradossale, inserito nella storia novecentesca eppure non privo di essenziali specificità. Nel perseguire questo fine, il campo architettonico italiano sarà allora sfruttato come guida, strumento e angolo di visuale privilegiato attraverso cui circoscrivere il terreno di ricerca e ricostruire, per quanto possibile, origini ed evoluzioni di tale complessa e innegabilmente decisiva vicenda storica.